

# شعر أدونيس

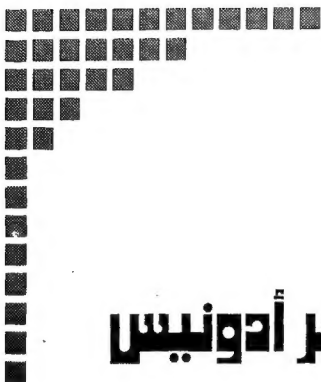
البنية و الدلالة

تأليف : راوية يحياوي

سلسلة الدراسات (1)

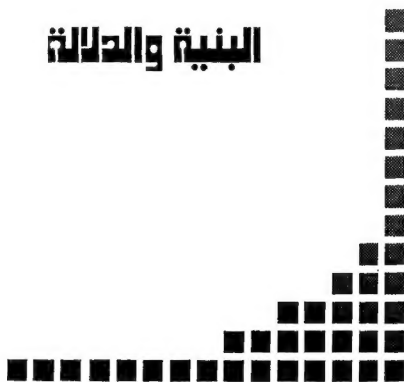
2008





# شعر أدونيس

البنية والدلالة



الحقوق كافة  
محفوظة  
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني: [E-mailnet.sy@Yunecri](mailto:E-mailnet.sy@Yunecri)

[aru@net.sy](mailto:aru@net.sy)

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu-dam.org>

تصميم الغلاف: سائد سلوم  
الإخراج الفني: سنديا عثمان  
وفاء الساطي

مراوية يحياوي

# شعر أدونيس

## البنية والدلالة

دراسة

مسلسلة الدراسات (1)  
2008

منشورات اتحاد الكتاب العرب  
دمشق



## إهداء

الى "يايا"

التي عاشت في صمت وماتت في صمت صارخ.

الى "يما"

بِرّ الامان والظلة الدائم لنا في قبض الحياة

والى ابي الشامخ...

رقية





## إشارة

« أن تقرأ أدونيس يعني أن تتهنياً، لأنك مدعو إلى طقس جديد، سوف تشارك في النهوض، ربّما تركض فوق الجمر والحصى، وربّما تشدّ أنفاسك في فضاء مفتوح لتدخل إلى أفق جديد، أنت مطالب بكلّ الحضور، وكلّ التذوق، وكلّ الإقبال، في احتفال بهيّ جليل للقصيدة، ستحطّم أصناماً وأنت تمشي، وسترمي أرتالاً من الكلمات المحنّطة، ويجب أن تتّجه للحدّثة، أنت لا تستطيع أن تقرأ أدونيس وأنت تدير ظهرك للكيمياء...»

وفيق خنسة

(جدل الحدّثة في الشعر ص 125)

« إنّ الشعرية الأدونيسية ممارسة هرمونيطيقية، يحضر في صلبها سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعدّدة التي تخضع لآلية الكشف بما هو هم وتأويل يعيد طرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب منه، أو المنسي في اللاوعي الفردي والجمعي أيضاً...».

عبد العزيز بومسهولي

( الشعر والتأويل، ص 7 )

## في البدء

تعتمد أوليات المشروع العلمي في قراءة الشعر على تساؤلات كثيرة، أمام خيارات نقدية فاعلة، قد تكون متضاربة، بين قراءة تتبنى الولاء لعمود "الشعر" وترى في التراث "النموذج"، وقراءة أخرى مغايرة تنطلق من التراث وتتجاوزه لتستفيد من الآخر، ومن منجزات الشعرية المجددة دون التكرار لا للذات الماضوية ولا للآخر المتواصل معها.

وهذه القراءة في عناصر بنية القصيدة الأدونيسية مغامرة لأنها تتجاوز القراءة إلى الموقف، هي قراءة لأنها تستطرق وتحفر وتؤوّل، وموقف لأنها تتبنى مشروعاً.

وأنوه في البدء إلى أنني أمام حقل جمالي ومعرفي مليء بالطرح، فشعر أدونيس يتبنى الغموض كظواهرته الأولى وتجتمع عنده الفلسفة والتاريخ والجمالية والمعرفة... إلخ. وأثار مساءلات ترتبط بالإبداع والمبدع والقارئ ولقد أثار إنجاز الإبداعي، ولا يزال، زوينة تثير الأسئلة وتولد آراء، ثم إنه وهب عمره للقصيدة المتحوّلة التي جهّزت نفسها بالمعرفة لتحضر وتفكر، ولقّح الفكرة بالإحساس، ونظر إلى التاريخ بعيون الحاضر والغد، وجمع بين خطاب الذات وخطاب الآخر دون عقلة ازدراء للأنا أو تضخيم للآخر.

وإنّ قراءة شعر أدونيس تمثّل البحث في المشروع التكويني الذي يسائر الإبدالات الأدبية والمعرفية فيعدّ شاعر الحداثة وناقدها. وركّزت في هذه القراءة على الآثار الكاملة المجلّد الأوّل وهي قراءة لمرحلة «القصيدة الحديثة» عنده، وهي بداية مشروعه.

وقد تناول العمل بنية اللغة ثمّ بنية الصورة ثمّ بنية الإيقاع. وما عملية التجزيء في عناصر القصيدة إلّا إجراء منهجيّ يحلّل المكونات الأساسية للنصّ، وهنا لا يلغي البناء العضوي المتكامل بين هذه العناصر جميعها.

وإنّ اقتطاعي لبعض القصائد ليس اعتداء على منجزات علم النصّ التي لا تبيح اقتطاع القصائد عن بناها الكبرى، وإنّما لأنّ قراءتي تتكامل عناصرها باستجماع أجزاء القصائد كأنّ أتناول جزءاً من كلّ قصيدة في عنصر ما وأستكمل الجزء الآخر في عنصر آخر.

أشير أنّ شعر أدونيس يطلب من القارئ أن يتوجّه إلى المتغيّر لا الثابت، وإلى الإبداع لا الإلتباع، وإلى السؤال لا الإجابة، وإلى الشعري لا الراهن، وإلى الأمام لا البقاء مع الوراء.

وقراءتي قد تختلف وقد تسعف وقد تذرّ وقد... فحسبي أنّها تحاول أن تجتهد حتى وهي تخالف، والكلمة لقارئ القارئ، فنحن جميعاً نريد التعلّد النقلي بوقار الاختلاف.

رقية يحيياوي

تيزي وزو جوان 2004



# الفصل الأول

## بنية اللغة الشعرية

- 1 - لغة الغياب.
- 2 - الثنائيات الضدية.
- 3 - المعجم الشعري.

كل تلك اللغات - الشظايا خمائر  
للمدن المقبلة  
غيروا بنية الاسم والفعل والحرف، قولوا  
لم يعد بيننا حجاب  
لم تعد بيننا سدود  
واشرحوا صدركم  
بالفواتح من سور الرغبات،  
وجنّاتها المقفلة

أدونيس - أغنية إلى اللغات



إنّ اللغة هي هاجس العمل الفني وظاهرته الأولى، منذ البدء؛ ومع الشعر الحديث<sup>(\*)</sup>. ظهر التعامل الجديد والخاص مع اللغة، وتوجه التجريب يتخذ مسالكه بحثاً عن لغة جديدة تتماشى مع الظواهر الحياتية الجديدة لإنسان الآلة والماديات، وأدرك النوق أنه من غير اللائق أن تعبر اللغة القديمة عن تجارب جديدة تختلف فكرياً وثقافياً وحضارياً عن السابق، وحرص على أن تكون لكل تجربة لغتها، وأتى البحث متواصلاً عن لغة جديدة. والداعي إلى ذلك ليس الخروج عن معجم العربية الفصحى بل البحث عن لغة تتلاءم مع فكر مغاير متشبع بالفلسفة والفن.

لم تعد الكلمات دوالّ ومدلولات بل أتحدت مع الوجود، فلم تعد تترجم المشاعر وتنقل المعاناة الناتية بالتجسيد، بل أصبحت تخلق هذا الوجود وفق رؤى؛ وهذه هي النقلة والانعطاف في رؤية الشاعر للغة في الشعر الحديث.

إنّ الشعر العربي الحديث من بين جميع أشكال الأدب، يبحث دائماً عن التجريب في اللغة وتشكيلها في بنية النص وفق متغيرات. فتحوّلت اللغة من لغة التعبير التي تعتمد محاكاة مظاهر الأشياء في انعكاس أمين إلى لغة تخلق الأشياء بنظرة فكرية جديدة. فمن لغة تنقل الطبيعة إلى لغة تبتدع وتعيد خلق الطبيعة. الكلمة تتجاوز مدلولها وتشير أكثر ممّا تُعبّر. الشاعر لا يخدم اللغة بهذا الشكل، بل يثور عليها

---

\* الشعر الحديث مصطلح نستخدمه للدلالة على شعر التجربة الجديدة لا الزمنية (الحديث المرتبط بالحدث).

ويفجرها من الداخل فلا يستعمل كلمة ما إلا لتخلق موضوعاً وتشكل مع كل بنية أو تركيب جديد بحثاً عن حقيقة ذاتية.

والشعر العربي الحديث أسس لكتابة جديدة أنت نتيجة عوامل اجتماعية وتاريخية كالهزيمة العربية 1967 وثورة الطلاب 1968 والثورة الثقافية في الصين، إلى جانب ممارسات نصية جديدة تؤمن بالتغيير والتجديد، أخذت من الغرب.

وعاش الواقع العربي ظروفاً أنتجت اتجاهات أيديولوجية كان لها بالغ الأثر على المسلك الفني. وعكست تلك الاتجاهات خصائص رؤى مختلفة للشعر، واختلفت النظرة إلى اللغة الشعرية. فالاشتراكيون العرب وعلى رأسهم السيّاب حاولوا التمسك بالواقعية الاشتراكية؛ واللغة المستخدمة في شعرهم قريبة من لغة الحياة اليومية (العامة)، وتحتوي على الشعارات الاشتراكية. أمّا القوميون العرب الذين تمثلهم مجلة "الأدب" اللبنانية التي يصدرها سهيل أدریس، ومن أبرز أعضائها نازك الملائكة ونزار قباني فكان هاجسهم الرحلة العربية والبعث القومي، وكان إيمانهم قوياً بأن المستقبل للأمة العربية التي سوف تستعيد مكانتها ببلد الحضارة الأوربية الآيلة إلى الزوال. وكان لهذا الإيمان الأثر البالغ في اللغة الشعرية، حيث رفض هؤلاء استخدام الأساليب الأدبية الغربية، وتمرغوا لاستنباط قواعد مستوحاة من اللغة العربية والأدب العربي، والتزموا بالقواعد النحوية، كما نزعوا إلى الواقع لينقلوا انشغالات الراحل العربي آنذاك. وكان موضوع أشعارهم الواقع



الجديد. فغاية اللغة الشعرية عندهم التعبير لا الجمال، والخصيصة الأساسية للغة "التعبيرية".

والحداثة مع الاشتراكيين والقوميين لم تضع أسسها النظرية على اختلاف مع القديم. وبدأت هذه الأسس مع مدرسة مجلة "شعر" اللبنانية التي استعملت مصطلح "الشعر الحديث" لتدل على الشعر الجديد وتري في الكائن العربي الكائن الميتافيزيقي الذي يغوص إلى الأعماق ويتساند مع الآخر. والفرق الجوهرى بين الاشتراكيين والقوميين من جهة ومدرسة مجلة "شعر" من جهة أخرى هو أن الاشتراكيين والقوميين يصفون الوجود العربي ويكتبونه، في حين أن مدرسة مجلة "شعر" تهدم هذا الوجود وتعيد خلقه بأسلوب جديد ولغة جديدة أسست أصولاً فنية وروحية لشعرهم، منها الثورة في اللغة بفرض وصفها أداة تعبير بل أداة خلق وإبداع. الكلمات في "الشعر الحديث" تعبر عن معان تتجاوز المعاني الحرفية، ويبدل التعبير حل الأيحاء والإثارة. ونجد على رأس شعراء مجلة شعر: أدونيس الذي نظر كثيراً للغة الشعرية وللشعر الحديث وفق شعرية مغايرة للاشتراكيين وللقوميين وحتى لبعض شعراء المدرسة التي ينتمي إليها كيوسف الخال مثلاً. ومن أسس نظريته:

- التخلي عن الحادثة، فالشعر ليس شعر وقائع.
- إفراغ اللغة من معانيها المألوفة وشحنها بمعان ودلالات مبتكرة.
- التخلي عن تجزئة الرؤية والارتباط بالتجارب الإنسانية لا بالأفكار.

- التخلي عن الوصف الخارجي في أسلوب بلاغي معتاد واختراق الأشياء وإعادة خلقها.

- التخلي عن البناء المفكك.

وكان لهذه الأسس بالغ الأثر في الحركة الأدبية العربية، وعند أدونيس هي أسس نظرية تعامل بها مع شعره وراح يؤسس لشعرية<sup>(\*)</sup> عربية، نحاول الوقوف مع قصائده عند اللغة الشعرية. وستكون تنظيراته الرصيد الذي نعتمد عليه لقراءتها.



---

\* مصطلح الشعرية (الإشائية) Poétique نجده في بعض الكتب بمصطلح 'يريطيقا'. اللفظة لا تعني الاختصار على حدود الشعر، وإنما تخص كل ظاهرة أدبية عموماً، وتدّ على الخلق والإتشاء، ومدفها ضبط مقولات الأدب. يراجع عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 171.

## 1 - لغة الغياب<sup>(\*)</sup>

إنّ اللغة هي رحم تجريبية القصيدة العربية الحديثة، ومن خلالها نحاول موقعة وضعية الشعر، إذ من خلالها تجسدت حدائث (雜感) شعرية مغايرة للسابق الشعري.

لقد وسع أدونيس في موقفه من اللغة الشعرية بدءاً بـ "محاولة في تعريف الشعر الحديث" التي نشرها في مجلة "شعر" والذي استمر مع كل تنظيراته.

---

\* "لغة الغياب" مصطلح استخدمه كمال أبو ديب لتبناه لدلالته.

\*\* مصطلح الحدائث (modemité) لا يمكن تحديده تحديداً كلياً، لأنّه متنوع التعريفات، منها: "رؤيا جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلحظة الحدائث هي لحظة التوتر، أي: التناقض والاصطدام بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلامم معها". أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980- ص321.

ثم إنّ التجربة الشعرية قبل أن تكون تجربة جمالية، هي تجربة لغة. فيها تتحدد ملامح موقف الشاعر من لغته، باختزال فلسفة جمالية، لذا كانت اللغة هي المستوى الواسع لتمثالات التحديث.

يبني أدونيس نظيراته للحدائث الشعرية على حدائث اللغة الشعرية التي تنبني على أن الشعر ليس تعبيراً بل تأسيساً. وأسس لهذا وفق فكر مغاير لشعراء الحدائث، لأنّ روافد ومرجعيات أدونيس مغايرة وهي متشابكة بين الصوفية والسريالية وفكر فلسفي يعتمد النقد الدائم والبحث المستمر.

اللغة الشعرية عنده لا تنسخ الواقع ولا تصنف بلاغياً، إنها خالقة لممارسات نصية متنوعة، وهي لغة ابتعدت عن وعي الأشياء، ووعت الحضور الإنساني وتجربته الإنسانية، لذا استعار في أدواته الشعرية أدوات اللغة الصوفية، لأنها تحوي أبعاداً شمولية، حتى اللغة الدينية تعامل معها بالمغايرة، لأنه يكتب نصه المقدس الخاص كـ"مزامير" أغاني مهيار الدمشقي" التي تحوي ثقل تغيير الوجود، لذا اتسمت بمسحة فلسفية.

فاللغة بهذا الموقف ابتعدت عن التصوير واتبعت اتجاهها ديناميكياً يحطم القوالب التي جعلت من مهمتها انعكاس الأشياء وفق المحسوس، وامتلكت القدرة على الإيحاء والرمز، وأصبح المدلول واسعاً يفوق الدال. ويرى هيدجر « أنّ ما يقوم الشعر (اللغة) بتسميته هنا ليس شيئاً موجوداً أو معروفاً مسبقاً، لكنه يجيء إلى الوجود في نفس لحظة هذه

## التسمية أو الإنشاء<sup>(1)</sup>.

اعتمد اللغة الشعرية وفق هذه الرؤية على الابتكار، وتلغي تماماً نظرية الانعكاس ومع ابتعادها عن التعبيرية ووصف الأشياء تمارس الخفاء والإضمار، وهنا هو سرها. تجاوزت اللغة عند أدونيس "التعبير" إلى "الخلق" في الأشياء بطريقة جديدة قد خرج عن وصف الأشياء الخارجية إلى الإشارة إلى معانٍ جديدة؛ ولم تعد اللغة الشعرية واسطة لإيصال المعلوم.

يركز أدونيس منظوره على "الخلق" اللغوي، فبدل اعتماد الأشياء والتعليق عليها ينطلق من ابتكارها، هو لا يعبر عنها بل يسميها في تفرد. ويرى أن « الكلام الشعري، بين أنواع الكلام، أكثرها لصوقاً بالنفس، وكشفاً عن العالم، إنه أعمقها قدرة على التسمية، وأكثرها نفاذاً وصحة، وهو في هذه التسمية، لا "يعبر" عن الأشياء أو الواقع، وإنما يحرك جزءاً غفلاً من الكون، أو يوقظ قوى خفية، ويشير إلى ما ليس معروفاً... »<sup>(2)</sup>.

الخلق الشعري يعتمد القدرة الفائقة لدى الشاعر لأنه سيكفل إعادة تسمية الأشياء دون اعتماده الواقع الحرفي، ويتخلى عن ارتكازه على الحوادث والظواهر. وإلى جانب هذه القدرة يركز أدونيس تنظيراته في

---

1 - عبد العزيز حمودة: المرايا المحببة من النبوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، أبريل 1998، ص 154.

2 - أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، ط 1، بيروت 1985، ص 80.

حدائنة اللغة الشعرية على تفجيرها الذي يتجاوز مفهوم الانزياح<sup>(\*)</sup> (العدول) "Ecart" عند جون كوهين<sup>(1)</sup> John Cohen، والذي يوضحه قائلاً: «يعني تفجير البنية الشعرية التقليدية أي بنية الرؤيا وأنساقها و"منطقها" ومقارباتها أو بعبارة أكثر إيجازاً: تفجير مسار القول وأفقه، أضيف إلى ذلك أن اللغة الشعرية أوسع وأبعد وأعمق من أن تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ»<sup>(2)</sup>.

إنّ التفجير بهذا التقديم يرتبط بالسحر والعجيب، ومن بين مظاهر التفجير اللغوي علم استعمال بعض القواعد التي تحتكم إليها الجملة العربية، كأن تزول بعض الروابط الأسلوبية، أو يبنء علاقات مبتكرة داخل الجمل، إضافة إلى تغيير أمكنة الكلمات داخل الجمل. ومن طرق التفجير اصطناع دلالات جديدة لم تعهدها المفردات، كونه يفرغ المفردة من دلالتها المعتادة ليشحنها بدلالة جديدة.

---

\* مصطلح "الانزياح" هو ظاهرة أساسية في تشكيل جماليات النصّ الأدبي، ويمثّل انحراف الكلام عن نسقه المألوف، إذ كلّما تصرّف المتكلّم في هياكل دلالة اللغة أو في أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من سمة الإخبار إلى سمة "الإنشائية". يُراجع عبد السلام المسني: الأسلوبية والأسلوب، ص 163.

1 - يُراجع جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1986.

2 - المرجع نفسه، ص 132.

إنَّ الحدائث سعت إلى تفجير اللغة لتجاوز أزمته الممتثلة في  
اجترار المفردات بالدلالات نفسها وفي سياقات مستهلكة، وأصبحت  
الكلمة حقلاً ثرياً. وهذا ما عبر عنه أدونيس بالثورة اللغوية التي تكمن  
« في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام  
الموروث، هكذا تصبح الكلمة فعلاً لا ماضيَ له، تصبح كتلة تشعُّ  
بعلاقات غير مألوفة. فالثورة التي تتطلع إليها في اللغة العربية ليست  
شكلية أو جمالية، تقصر مهمها على حروفية الألفاظ على جرسها  
الخارجي (...) وإنما هي تفجير اللغة من الداخل »<sup>(1)</sup>.

وتمثل هذا التفجير في إعطاء الكلمات قدرة خلق العالم وتحقق  
ذاتها بذاتها دون الاعتماد على الوقائع، وبمعنى آخر امتثال الجسد  
للغوي بآليات فريدة. إلى جانب ذلك تمثل وظيفة اللغة الشعرية عند  
أدونيس في الإشارة والإيحاء، وسمتها الأساسية وخاصيتها الغموض  
بقوله: « إنَّ لغة الشعر هي اللغة الإشارة في حين أنَّ اللغة العادية هي  
اللغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن  
تقوله »<sup>(2)</sup>.

وكان بالإيحاء والإشارة تتجاوز اللغة عجزها.

إنَّ رؤية أدونيس الشعرية للغة الشعرية مبنية على الخلق الذي

---

1 - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط 1، بيروت 1972، ص 200.

2 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي الحديث، دار العودة، ط 3، بيروت 1979،  
ص 125.

يلغي التعبير بالاعتماد على الابتكار، متخلياً عن الحوادث الواقعية، إلى جانب التفجير الذي يقيم دلالاتٍ جديدة تلغي الآلية التي تنتج مع كل دال مدلوله. وركز على وظيفة اللغة الشعرية المتمثلة في الإيحاء، مع التمييز بالغموض لخلخلة القارئ ودفعه إلى أن يكون قارئاً من الدرجة الأولى، يتسلح بمرجعيات تقدر على وعي أدق جزئيات نسيج النص المقدم له وفق مراوغات مبتكرة. وتمثل كل هذه العناصر أرضية للغة الغياب التي يُعرفها كمال أبو ديب بقوله إنَّ الشاعر: «يميل بدلاً من إبراز "الشيء" أو الموضوع المعاین والسعي إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح إلى الحركة بعيداً عن "الشيء" وتجنب إبراز تفاصيله الجزئية، وإلى توجيه ضوء خفيف ظلي باتجاهه، لكن بقدر كبير من الانحراف عنه إلهام لغة تمس المرئي عن بعد بلمسات رقيقة وتغيبه بطرق مختلفة»<sup>(1)</sup>.

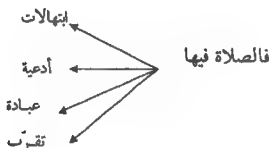
إنَّ لغة الغياب تأتي من ممارسات نصية تراوغ القارئ، وتقيم معه التأثير والتأثر في تفاعل متبادل، ويكون النص هو الطرف الأقوى، لأنَّ القارئ عندما يحاول إبراز قدرته على التأثير في النص تتأكد من قوة هذا الأخير وقدرته في التأثير عليه وأنَّ النسق الذي يبني ذلك النص لا يمرر إلى القارئ مدلولات واضحة، لذا فعليه أن يتسلح بحيل القراءة كملء الفراغات الدلالية ومناقشة ما لا يقوله النص.

---

1 - كمال أبو ديب: لغة الغياب في قصيدة الحنائة، مجلة الفكر الديمقراطي، العدد 3، صيف 1988، ص 37.



وتختلف لغة الغياب عن مظاهر الانزياح<sup>(\*)</sup>، لأنّ هذا الأخير يمثل طريقة تنتهجها لغة الغياب بين العديد من الطرق، ومن بين تجليات لغة الغياب في نسيج نصوص أدونيس نجد استبدال غير المألوف مكان المألوف، وهذا مظهر من مظاهر الانزياح. ففي أول قصيدة نجد "صلاة إلى الضيعة"، وهو العنوان المفتاح، لقد استبدل أدونيس صلاة إلى الله، هنا يتمثل المألوف في العلاقة القائمة التي تعودها القارئ بين "الصلاة" و"الله" بـ "صلاة إلى الضيعة".



تُغيّب هذه الدلالات عندما تستبدل بالضيعة، والتغيب يتصاعد في إضافة علاقات جديدة بأنسنة الأشياء عبر مسار القصيدة.

« ضيعتنا تبكي  
مصلور اللحن<sup>(1)</sup> »

\* مظاهر الانزياح التي ذكرها جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 20.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، المجلد الأول، طر العودة، ط 1، بيروت 1971، ص 11.

إنَّ السمات الملازمة لكلمة صلاة ← العبادة، تطلب من الكلمة الأخرى الراغبة في الدخول معها في علاقة أن تكون حاملة لسمّة القداسة والإجلال، لكن السمات الملازمة لـ "الضيعة" فيها "الخصب" و"الاخضرار"، وهذا الجمع بين كلمات لا تلتقي في السمات الملازمة أتى وفق مرجعيات أدونيس؛ فقد جمع بين القداسة والخصب لخلفية ميتولوجية تؤمن بالخصب بعد الجفاف، إلى جانب أخذه من الحضارة الفينيقية التي تؤمن بالصلاة للطبيعة من أجل الخصب. واستلهامه من الطقوس القديمة ناتج عن قناعاته بانتمائه في هذه المرحلة إلى الحزب القومي السوري الذي يقول إنَّ الشام فينيقيا.

لقد نزعَت "لغة الغياب" الدلالات المعتادة للكلمات وأضفت معانيَ جديدة عليها؛ و"لغة الغياب" لا تستحضر الحدث ولا ترصده في وجوده الفعلي، بل تزيعه ثم تتجّح حوله دلالات جديدة. وقد سبق أن رأينا رفض أدونيس لشعر الوقائع والأحداث، يقول في قصيدة الحضور:

أفتح باباً على الأرض، أشعل نار الحضور

في الغيوم التي تتعاكس أو تتوالى

في المحيط وأواجه العاشقة

في الجبال وغاباتها، في الصخور<sup>(1)</sup>

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 375.

"الحضور" في الوجود الفعلي يعني "الاقبال" و"القلوب"، لكن الشاعر أعطى دلالات جديدة غابت الأصلية "أشعل" و"نار". لقد أعاد خلق "الحضور" بطريقته وانزاح حتى عن "المكان" على الأرض بقوله: "في المحيط"، "في الجبال"، "في الصخور". وأكد على أن « الشعر فنّ لفظي، وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة »<sup>(1)</sup>.

لقد حرص أدونيس على الخلق اللغوي عندما انتهج قوانين توليدية فجرت اللغة بتجاوز طرائق معتادة في التعبير، وهذه كانت دعوة مجلة "شعر" في اللغة الشعرية، التي كانت تنظر للحداثة الشعرية في بدايتها، وسعت إلى إخراج اللغة من الآلية وبعث روح الدلالات المبتكرة فيها، وفق رؤى مختلفة، وهذا ما يتبناه مترجماً كوهين في قولهما: « في عصرنا يُكون الابتكار أحد عناصر القيمة الجمالية »<sup>(2)</sup>.

كما تمثلت "لغة الغياب" في ظاهرة تكثيف الأفعال في بعض المقاطع، مع أن الصورة تقوم على توظيف الوصف، وتكثيف النعوت لتجسيد المعاني أكثر بتقديم التشبيه والتقريب، إلا أنها تغيب مع وظائف الأفعال التي تؤدي مهام جديدة إلا تقريب الأشياء إلى الذهن. ذلك لأن أدونيس ينطلق من حالة لم يعها جيداً ولا يعتمد الأفكار الواضحة التي تسجل الأحداث؛ فانطلاقه من حالة كهذه جعلته يدخل في الرمز. ففي

---

1 - ياكسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون؛ دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1988، ص 77.

2 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية المدخل، ص 20.

قصيدته "صورة وصفية" يقول:

جفّ على خطواته قلبه  
وجفّ شيء في شرايينه  
كان على عينيه نور الكفاح  
لينشر عينيه ويطويهما  
حيران لا يغفو ولا يستفيق  
كأنما يفرّ من نفسه  
خلف صباح مات قبل الصباح  
كأنما تجفل منه الطريق<sup>(1)</sup>.

إن هوية الشخص المقدم لم تظهر هنا، مع أنّ الوصف يقرب الصور، إلا أنّ هنا كان وصفاً بالأفعال، فغيّبت الصفات (جف، كان، ينشر، يطوي، لا يغفو، لا يستفيق، يفر، مات، تجفل...). إنّها أفعال تعمل على تجسيد المعاني إلا أن العلاقات التي حدثت مع التكثيف في الأفعال علاقات متنافرة. (جف القلب)، (كان على عينيه...)، (ينشر عينيه)، (لا يغفو ولا يستفيق)، (يفر من نفسه).

كما نلاحظ ترابطاً حاصلاً بين الأشياء لا رابط موضوعياً بينها (جف، ينشر) (لا يغفو، لا يستفيق). وهنا يمكننا الحديث عن العلاقة غير المألوفة بين الفعل والفاعل، لأن « الفعل يقوم بإبراز التناقضات

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 20.

فيرد دائماً مقترناً بنقيضه، هكلما تتوحد المتناقضات وتفرز جدلاً هو في الحقيقة جلد حركة التاريخ...»<sup>(1)</sup>. إنها طريقة مبتدعة تسير اختلاف الواقع الراهن الذي يتطلب لغة مغايرة للغة في واقع يختلف تماماً عنه. وتتجلى لغة الغياب في انزياح دلالة اللون في شعر أدونيس، فلم يعد اللون الأبيض إحالة على الجمال والفرح، والأسود على الحزن، والأخضر على السلام، والأحمر على الثورة، وهذه كلها دلالات اللون في الشعر القديم.

اللون في شعر "الرؤيا" تخطى الدلالة اللونية المعجمية، وأعاد التفسير اللغوي عن طريق تجاوز الدلالات الحسية الأولى. انزاح من لغة الرؤية البصرية إلى لغة "الرؤيا" لأنه ينقل العالم الباطني بدلالاته الميتافيزيقية، وكي نصل إلى بعض معانيه علينا استقبال دلالاته في تفاعلها مع التراكيب بلعبة الفروض الذهنية، لأنّ « جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه يبذل هرمونياً الواقع بهرمونيا إنشائية، ونجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم... »<sup>(2)</sup>.

---

1 - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس 1985، ص 122.

2 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1995، ص 82.

يقول أدونيس:

يا صديق اليأس والرجاء  
الحجر الأخضر فوق النار  
ونحن في انتظار  
موعدك الآتي من السماء  
ويقول أيضاً:

ريشتك المسمومة الخضراء  
ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب<sup>(1)</sup>.

لكي نفسر دلالة اللون في هذه المقاطع لا بد من ربطه بلازمته  
والبحث عن قرائن نصية تجمعهما. إنّ طرفي المقطع هما: "انتظار  
الصديق" و"الحجر الأخضر فوق النار".  
ولو حاولنا إقامة علاقة ذهنية بين الطرفين لأدركنا أن بين "الانتظار"  
و"الأخضر" خلاصاً؛ إنها مسافة تحول يتحقق بمجيء الصديق. وهنا  
لسنا بصدد القبض على دلالات اللون "الأخضر"، لكننا نبين انزياحه عن  
المعتاد.

إنّ "النار" كقرينة تحيلنا على المرجعية الميتولوجية، نار  
"بروميثوس". ولو نحاول إقامة علاقة بينها (النار) وبين انتظار الصديق  
نصل إلى انتظار الخلاص والبعث. و"اللون" كقرينة فيها إيحاء تكون

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 504 - 506.

كنتيجة للخلاص بالنار، والأخضر عادة نربطه بالخصب والنماء، وهذه هي الدلالة المحتملة، إلا أنه خصب بعد "موت"، إنه خصب البعث.

والمقطع الثاني يوسع الفكرة فقد أقام علاقات استبدالية تشير إلى قرائن تشير عن بعد إلى ظلال الدلالة في قوله: "ريشتك المسمومة الخضراء"، ثم "ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب". فهل من علاقة بين "الخضراء" و"منفوخة الأوداج باللهيب"؟ وبين "المسمومة" و"المنفوخة"؟ الاخضرار ربطه باللهيب، والمرجعية الميتولوجية هي التي تفك الشفرات. يوظف أدونيس اللون بطريقة جديدة، إنه يخرج كلمات الألوان من الاستخدام العادي الذي يحقق الإبلاغ فقط إلى الاستخدام العاطفي بإكسابها دلالات عاطفية، وفي نقله الكلمات من الاستخدام الأول إلى الثاني اتخذ طريقاً يستند إلى الإحياء إلى جانب الباطن العاطفي للذات الشاعرة، وعلى القارئ استحضار كل المرجعيات ليخرج النص إلى خارجه، ويمسك خيوط مرجعيات النص.

ينظر أدونيس إلى اللغة وفق طاقات كامنة يحولها إلى رموز ذاتية. وتتصاعد "لغة الغياب" مع كل قصائده، وذلك بإسقاط كل ما يرتبط بالإنسان من أفعال وممارسات على الطبيعة، وما يرتبط بها ربطه بالإنسان، وهذا ما سنراه في الثنائيات الضدية.

كما تمثل لغة الغياب في البياض الدلالي الذي يسيطر النص داخل جسده - بتعبير بارت - خاصة وأنه يمارس التجلي والخفاء. ويلجأ الشاعر إلى هذا بدوافع متنوعة، منها ما يحقق عدم استنزاف النص

الإبداعية، وهي فراغات تشرك القارئ في إنتاج النص؛ وهذا ما ذهبت إليه نظرية التأثير والاتصال من روادها "ايزر" (Wolfgang Iser) في كتابه "فعل القراءة" (l'acte de la lecture) و«كثيراً ما تفاجئنا النصوص الأدبية الحديثة بهذه الفراغات، ولهذا فإن القارئ كثيراً ما يتوقف في هذه النصوص الحديثة بحثاً عن المعنى الغائب أو بحثاً عن التفسير»<sup>(1)</sup>.

استقى "ايزر" بعض أفكاره من الفلسفة الظواهرية<sup>(\*)</sup> التي تؤمن بالذات وتجعلها حاضرة في الأشياء وتجعل الوعي قائماً فيها. ولا نتوصل إلى إدراك ظاهرة ما أو وعيها إلا من خلال الذات. يحتاج

---

1 - نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، العدد الأول - أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984، ص 103.

\* مصطلح "الظواهرية" (La phénoménologie) هي دراسة تصف مجموع الظواهر اعتماداً على وجودها في الزمان والمكان بالاختلاف عن دراسة أسباب هذه الظواهر وقوانينها الثابتة، والابتعاد عن البحث في الحقائق المتعالية المقابلة لها. "الظواهرية" إذا درست ظواهر الوجود فالهدف هو تحديد بنيتها والإحاطة بالشروط العامة لحدوثها.

"الظواهرية" إذا درست الفكر تدرس المراحل التي يمر بها الشعور من المعرفة الحسية إلى معرفة الذات، حتى يصل درجة العلم المطلق. يُراجع عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 178. ويراجع أيضاً جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، 1979، ص 35-36.



القارئ إلى فاعلية لينتج النص، وهذا لا يتأتى إلا بتشيط ملكة ملء  
البياض النصي. يراوغ النصّ قارئه فيحاول (هذا القارئ) أن ينطلق من  
قدراته وملكاتة لملء فراغاته، إلا أنه يبقى متصلاً بتفاصيله، لأن تلك  
الفراغات خلقتها استراتيجية النص نفسها. ومناطق الفراغ التي يستطيع  
القارئ ملأها نوعان:

- المناطق المفصلية التي يتوقف فيها الحكوي والسرد.

- ومناطق النفي (Negation) التي يقف عندها القارئ ليصححها،  
كأن يتصرف البطل داخل النص تصرفاً مغايراً للنسق العام فيصحح.  
فالقراءة حسب "إيزر" تعديلات تتوافق مع أفق القارئ أو حسب النسق  
الثقافي العام.

يبنى أدونيس نصوصه محاولاً أن يقدم وأن لا يقدم دلالات، لأنّ  
طرق تنكر المعاني عنده متنوعة، منها تكثيف الرموز اللاتية التي تحتاج  
إلى قراءة بنيتها مع تتبع الخارج النصي، من مرجعيات ورؤى الشاعر  
لامتلاك المفاتيح. ويتم ذلك بمتابعة جدلية الحضور والغياب، حضور  
الدال وغياب المدلول، فلور القارئ الفعّال هو استحضار المدلول  
الغائب، خاصة وأنه يمثل تلاقي مرجعيات مختلفة، ويمثل الحدأة التي  
هي ثورة فكرية قبل أن تكون ثورة الوزن. والكتابة عنده تتعدد فيها  
"الأنا"، كما يحدث التداخل بين الذات المفكرة بموضوعها. فقد حدث  
الانتقال من صوت فردي واضح إلى صوت يحتاج إلى قراءات متعددة،  
لأن فيه سمات الذاتية واللاذاتية، ويجمع الفردية والجماعية. عندما

يشتهي القارئ نص أدونيس يدخل في مغامرة مع ذات متصدعة منقسمة إلى ذوات، وهي فاعلة ومفعولة. يجد البطل مواجه لوجوده والبطل المنهزم المخذول.

إنّ تغييب الدلالة أتى من الزخم المعرفي، وكأنّ القصيدة عنده "مزيج مرجعيات ومعارف" فيه البعد "النيشوي" الذي يضمخ "الأنا":

أنا جيل في أمتي، وفرّد  
من الجيل، بل أنا كل جيل<sup>(1)</sup>

سرفيه الفكر الصوفي الذي آمن بفكرة وحدة الوجود التي تقول بسريان الحياة والجوهر الإلهي في الطبيعة جامدًا وحيًا. تسقط كل الخصائص الإنسانية على الكون بالتشبيه والأنسنة، فتتكف لغة الغياب:

وحّد بي الكون فأجفانه  
تلبس أجفاني

وحّد بي الكون بحريتي  
فأينا يتكر الثاني؟<sup>(2)</sup>

إنّ قيام العالم يكون بالإنسان الكامل، وهذا كان هاجس أدونيس الذي ظل دائم البحث عن الإنسان النبي « أدونيس شاعر... وصوفي وساحر وباطني ونبوي في المقام الثاني ولعلي أستطيع أن أحتم بأن الاستغلاق

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 179.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 46.

الذي يبدو في شعره يرتد إلى ما أسلفت...»<sup>(1)</sup>.

لقد كثفت مرجعيات أدونيس لغة الغياب أكثر، وتنوعت الفراغات، ويمكننا الوقوف عند الفراغات في المنطقة المفصلية التي تكون بالنقط المتتابعة، لأن الشاعر وقف ليترك القارئ يكمل ما سمي بالصمت، وفُسر بالصوفية. يفتح أدونيس بعض قصائده مباشرة بالفراغات كقوله:

من الذاكرة

« ... كم نفضنا عن أغانيها الكآبة

وملأنا الأفق أجفانا وصحنا يا سحابة »<sup>(2)</sup>.

إن الفراغات التي استهل بها تفتح للقارئ مجالاً للملء، وهي ربط النص بالسابق، إذ « تبدو الجملة الافتتاحية - في القصيدة - كأنها استئناف لحركة مستمرة خارج فضاء القصيدة نفسها، قد تكون حركة التهاويم الحلمية التي انتهت في... »<sup>(3)</sup>.

إن الفراغات - في شعر أدونيس - التي نحسبها ترتبط باللغة وليس بالفضاء الخطي هي ذات مواقع مختلفة، فقد تكون في الافتتاح كما أسلفنا، وهنا يطرح تتابع القصائد، وعلى القارئ أن يعي ما سبق

---

1 - وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، الجزائر 1982، ص 46.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 80.

3 - اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة، ط 1، بيروت 1988، ص 78.

ليتابع ما لحق، عبر علاقات استنتاجية. وقد يكون « في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلاتاً عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص »<sup>(1)</sup>.  
ففي قول أدونيس:

وسكرت كالقدح المنار  
ألصقت أذني بالجدار... بكل  
ثقبه واستمعت<sup>(2)</sup>.

تساهم الفراغات في إنتاج دلالية النص، فإيقاف السطر في قوله: « ألصقت أذني بالجدار... ». إن الصورة لا تتوقف، وعلى كل قارئ أن يكمل المشهد. بهذا تنفتح إبداعية القارئ ويتم تحويل "لغة الغياب" إلى لغة الحضور النسبي بإنتاج نص جديد مع كل قارئ، بل مع كل قراءة. ومن الطرق الأخرى التي تبذل "لغة الغياب" تفجير الجملة الشعرية بتراكم مكوناتها، كأن نجد الفاعل متعدداً في أغلب الأحيان، وكذا الصفة والحال والجار والمجرور والمفعول إلخ... مع أن في اللغة العادية بقدر ما تتوسع الجملة بمكوناتها تقدم أكبر عدد ممكن من الإبلاغات، كأن نقول: سافر الرجل، هنا إخبار بالسفر، وحين نضيف: سافر الرجل في

---

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توفيق للنشر، ط 1، المغرب 1990، ص 128.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 206.

الطائرة، نضيف وسيلة السفر، والمخاطب يتوسع الخبر عنده بقدر  
إضافة عدد الكلمات؛ إلا أن اللغة الشعرية عند أدونيس، بقدر ما يضيف  
من كلمات يتحقق التهويم أكثر لا الإبلاغ، ففي قصيدته "لغة الخطيئة":

أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، ولا قبور في شبابي

أعبر فوق الله والشيطان

(دري أنا أبعد من دروب

الإله والشيطان

أعبر في كتابي

في موكب الصاعقة المضيفة

في موكب الصاعقة الخضراء

أهتف... لا جنة لا سقوط بعدي<sup>(1)</sup>.

يقوم الضمير "أنا" بعدة أفعال (أحرق، أقول، أعبر، أعبر، أهتف)،  
ومع كل فعل يتفاعل القارئ مع النص أكثر. وفي اعتقاده مع هذه  
الإضافة يقترب من الدلالة، كأنه أمام لغز بقدر ما يفصل في تقريب  
الإجابة يهيم بالمخاطب أكثر. كما يوسع في شبه الجملة (فوق الله  
والشيطان)، (في كتابي). ويورد التكرار بالتغيير

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1 ص 368.

في موكب الصاعقة المضيفة

في موكب الصاعقة الخضراء.

فهل هناك علاقة بين (المضيفة) و(خضراء)؟

نشير إلى أن مع كل تضخيم لمكون الجملة تتراكم الانزياحات، وفي ذلك التراكم يبحث القارئ عن علاقة في الصور المغيبة ويقترب من الدلالة. في قصيدة "لغة الخطيئة" السابقة نجد علاقة بين "الصاعقة المضيفة" و"الصاعقة الخضراء".

"أنا" الشاعر مضخمة تؤمن بعملها مع كل تلك الأفعال (أحرق، أقول، أعبر، أهتف). هي أنا مضخمة لأنها تؤمن بالتضحية، ولأنها تدخل في "موكب الصاعقة" في وعي، ونعتها بالخضراء لأنها تضحية تأتي بالخصب، ونعتها بمضيفة لأنها تضحيء الدرب للآخرين. الشاعر أدونيس مؤمن بالبعث وبالاخضرار بعد اليباب.

إنَّ القارئ، في متابعة لغة أدونيس يتيه إلا أنه يهتدي إلى قراءة مبنية على قرائن تحاول الإفلات.

وفي قصيدته "رؤيا" تتضخم الجمل بالأحوال والصفات:

أنتظر الله الذي يجيء

مكتسباً بالنار

مزيناً باللؤلؤ المسروق

أنتظر الله الذي يحار

### يغضب ييكي ينحني يضيء<sup>(1)</sup>

إنّ الأحوال "مكتسباً بالنار" و "مزيناً باللؤلؤ" فيها يجد القارئ إضافة حال إلى حال. عندما يحاول أن يضع مقارنة بين النار واللؤلؤ يحتاج إلى استعادة مرجعيات أدونيس، وبالتحديد المرجعية الأسطورية. تحتاج إحياءات أدونيس إلى الخروج عن النص واستحضار الرصيد الفكري. حتى عند الصفات الواردة "الذي يحار"، "يغضب"، "ييكي"، "ينحني"، "يضيء"، نحتاج إلى وضع مقارنة هذه الأفعال التي تدل على صفات تجتمع في أنها ردود أفعال اتجه الطرف الآخر.

نلاحظ إذن أن الزيادة في الكلام الشعري عند أدونيس لا يقرب المعاني بل يغيبها، والقارئ في فطنة يحتاج إلى وضع مقاربات.

إنّ أدونيس يتعد عن التعبير ويستغل لغة الغياب في خلق المعاني. « فالشعر الجديد يجهد في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء، بطريقة جديدة »<sup>(2)</sup>.

وهذا مسعى من مساعي الحداثة في بعث الروح في اللغة وتجاوز الاجترار والتقليد. إنها قضية الثورة اللغوية، وليس معنى هذا الخروج عن المعجم العربي، بل نفخ الروح في هذا المعجم بخلق دلالات جديدة لم تعرفها اللغة، ولم يتعود عليها القارئ.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 379.

2 - أدونيس: زمن الشعر، ص 19.

إنّ أدونيس الناقد في حفره داخل نصوص الشعر الذي سمي بشعر النهضة وصل إلى نتائج مفادها أن هذا الشعر لم ينهض بالشعرية العريّة في شيء، لأنّه لم يتجاوز دلالات الشعر القديم، فقد سار على "عمود الشعر"، ولم يقدم جديداً ما عدا بعض النماذج؛ وعندما درس التراث الشعري، وبالتحديد في العصر العباسي، وجد شعراً حديثاً لأنّه استطاع أن يخرج بجديده مقارنة بشعرية بقية الشعراء، فأبو تمام استطاع أن يحدث جديداً ويبتكر ما لم يقله الشعراء في زمانه، كذا أبو نواس الذي تفرد في نظر أدونيس. فالابتكار والخلق يبعثان على التجديد. فأدونيس الشاعر استطاع أن يكون من الشعراء الذين يعانون من مشكلة اللغة، لأنّه دائم البحث عن الابتكار.

إنّ تغييب الدلالة عند أدونيس، وتكوّن لغة الغياب تعتمد أيضاً على اصطناع دلالات جديدة لم تعهدها المفردات، أو بتعبير آخر إسقاط مدلولات على دالات وشحنها بمدلولات جديدة تفاجئ القارئ وتبعثه إلى البحث بدل الكسل الإبلاغي. فكل دال هو مدلول محدد. فكل دال في كلمات شعر أدونيس على القارئ أن يبحث له عن مدلول. أليس هذا إثراء للغة مع بعث روح العصر فيها بدل البقاء في اللغة "المومياء"!

تبدو كلمات أدونيس خاصة به لأنها مليئة بدلالات يريدّها، واللغة هي التي تطاوعه وليس هو من يطاوعها يقول في قصيدته "أوراق في الريح":



حوللي، على وجه الضحى، صداً  
يغفو كحرباء على بابي.  
ويدور مسعوراً، ويكمن لي  
في شكل أظفار وأنياب  
أرنو له بغلدي وأغسله  
بلمي وأعصابي<sup>(1)</sup>  
في بلادي تمشي أمامي حفرة  
صنعت من دم وعسف ومكر<sup>(2)</sup>

إن كلمة "صداً" هي دال يحيلنا في الكلام العادي على مدلول هو  
تأكسد الحديد وتكوّن طبقة فوقه. إلا أنّ "صداً" صورة أدونيس من  
صنعه، وبدلالة أخرى تماماً، يتحول إلى رمز ذاتي لأنه يعطي له صفات  
غير موجودة في "صداً" الحديد، إنه "يغفو"، "يلور مسعوراً"، و"يغسل  
بالدم والأعصاب".

وفي كلمة "حفرة" دال يحيلنا على مدلول هو منخفض في الأرض،  
إلا أن حفرة "أدونيس" مصنوعة من دم وعسف ومكر. إن الشاعر لم  
يخرج عن الكلمات التي نستعملها لكن هو يخلقها، ولا يُعبر عن  
الأشياء بل يصنعها.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 198.

2 - المصدر نفسه، ص 206.

إنّه يشحن المفردات بدلالات جديدة بعد أن ينزع عنها الدلالة الأصلية. وعندما يصنع الشاعر بنفسه مفردات تشير وتوحي، وتحتاج الدلالة إلى بحث متواصل، فلا يستطيع القارئ أن يستنفذ النص، لأنه رموز تحقق التراكم المجازي الذي يعيد خلق الأشياء، يتجاوز المحسوس ويتبنى الغموض.

إنّ أدونيس وهو يكتب الرموز الذاتية وفق لغة الغياب، يخدم أغراضاً كثيرة، فهو يعبر عن طائفة من الأشياء، يخلقها وفق رؤيته الخاصة، وقليلاً ما يقدم أشياء حاضرة، وإن استخدمها ليشد القارئ مبدئياً كقارئ، ثم يأخذه إلى اكتشاف الأشياء الغائبة ماضية كانت أم آتية من المستقبل. فيتصور الأشياء اللاموجودة ليكشف عن المجهول، وهنا يتم الخلق. الرموز تخدم التوقعات، ويدخل الشاعر في النبوءة.

ويمكن للخلق اللغوي أن يكون عنصراً من عناصر شعرية القصيدة الحديثة، ويكون بهذا عنصر لغة الغياب تأسيساً أو بنية لشعرية القصيدة العربية الحديثة، إلا أن الغموض الذي هو خاصية من خصائص الشعر عند أدونيس لا بد له من إعادة نظر أو تقليص وفق تحديدات حتى لا يتحول الغموض إلى إيهام. عندما تتوسع المسافة بين الدال والمدلول إلى أبعد الحدود، يتحول الكلام الشعري إلى هذيان وسفسطة.

إنّ بعض النماذج الشعرية تفرض شعريتها وجماليتها وتقرب من القارئ وفق ممارسات أخرى مع بساطتها. والذي يجب أن لا نغفله في "لغة الغياب" مساهمتها وبقاها في حتمية متابعة فضاء النص كاملاً أكثر

من تحرّي الجزئيات» لأن محيط هذا الفضاء يذهب كثيراً في الخفاء والسرية، لكنه يعمل وفق وحدة عضوية. مع أننا فيما سبق ذهبنا نقدم أمثلة جزئية في تحليل "لغة الغياب"، إلا أننا تحرينا الاعتماد على اللوحات المقطعية. وأن الكلمة المفردة تفقد دلالتها المعجمية داخل النسيج الشعري وتتحول إلى "خلق" آخر تجتمع فيه العلاقات والإيحاءات وكل التحويلات الجمالية؛ إضافة إلى أن السياق والتركيب لهما دورهما في اقتفاء المدلول الشعري.

إنّ السياق «يحيل ولا يحيل إلى مرجع معين: إنه موجود وغير موجود (...) يبدو أن اللغة الشعرية في لحظة أولى تعين ما هو كائن أي ما يعينه الكلام (المنطق) كموجود (...)، إلا أن هذه المدلولات التي "تدعي" الإحالة إلى مراجع محددة تدمج في داخلها فجأة أطرافاً يعينها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة مثل النعوت الحية للأشياء غير الحية»<sup>(1)</sup>.

يساهم السياق في لغة الغياب بالجمع بين ما له دلالة واضحة وما ليس له دلالة واضحة، وهنا ما وضحته "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) بمرجعية ولا مرجعية اللغة الشعرية، فالمرجعية بمعنى الحضور و"لا مرجعية" بمعنى الغياب، وهذا ما يعطي اللغة الشعرية خاصية المراوغة الدلالية، فتراوغ لغة الغياب القارئ، وتجعله

---

1 - جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1991، ص 76.

يتشئت إلى حين يجمع شتات "الحضور والغياب"؛ فتتفاعل قراءته  
الرواعية مع لغة النص تفاعلاً منسجماً مع درجة الإيحاء التي قد تكون  
متفاوتة.

وهنا يميز "بارت" بين أشكال ثلاثة للرغبة في القراءة، تغري  
القارئ، كأن يرتبط بالنص في علاقة جنسية، إذ يفتن بكلماته ويجد لذة  
في بعض مناطقه، أو يتوجه نحو متابعة النص بقوة التوتر، وكلما واصل  
القراءة تلذذ في استنزاف النص، أو قراءة تدعو إلى كتابة النص بطريقة  
أخرى، أو يعيد إنتاج النص.

وفي لغة الغياب نحتاج إلى الأشكال الثلاثة، لأن فيها يتبادل القارئ  
والنص علاقة الاشتها، وفيها يتحد القارئ مع اللغة، فيجعل الكلمة  
تجسد ذاته مع كل تحولاتها، كما تجسد ذوات كل القراء بمختلف  
أفكارهم وخلفياتهم الفكرية. فهذه الكلمة تؤسس وتبني خطاباً حافلاً  
بالفراغات مشحوناً بالإشارات.

إن القصيدة الحديثة بصورة عامة حاولت أن تحقق جماليات مغايرة  
لجماليات القصيدة القديمة. وتحققت جماليات قصائد أدونيس في  
عناصرها، ومنها تغييب الدلالة، لأنه من خلال هذا العنصر يتحقق النسيج  
القادر على توليد دلالات متنوعة فـ « الجمالي مكنه النسيج وقدرة  
العناصر على توليده نسقاً متميزاً ينهض بالبنية ويصل بها إلى نمذجة  
النظام، وإلى وضعه على مستواه الصافي، الشفاف حتى الخفاء

واللاحضور، أو حتى الإيهام باللاتظام»<sup>(1)</sup>.

اشتغل "أدونيس" في مشروعه التأسيسي لشعرية القصيدة العربية كمساهمة تشري العمل الإبداعي في اللغة الشعرية، محاولاً خلق بدائل تخرج النوق من الاجترار والتعامل مع لغة "صماء" تتحرك وفق آلياتها البسيطة. وقد عمل على تغيير لغة التعبير بلغة الخلق التي تعيد خلق الأشياء وفق رؤية خاصة متشعبة بخلفيات ومرجعيات متنوعة المشارب، كما عمل على تفجير اللغة وغير من سمتها. وقدم خصائصها التي تركز على الإحياء والإشارة والغموض.



---

1 - يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت، 1983، ص 112.

## 2 - الثنائيات الضدية

إنّ الشاعر مطالب بلغة مبتكرة، وهذا ليس معناه ابتكار دالات لغوية جديدة غير واردة في المعجم، إلا أنّ الابتكار يكون في التشكيل، وهو التركيب المميز للدالات.

و« ي عند الخطاب الأدبي "خلق لغة من لغة" أي أنّ صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني (...) إن مفهوم الخلق في عملية الإبداع الإنشائي مرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها»<sup>(1)</sup>.

---

1 - عبد السلام المسدي: النقد والحدثاء، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت ديسمبر 1983، ص 57.

أشرفنا إلى الخلق في لغة الغياب، وسنرى كيف يبدع أدونيس  
الثائيات الضدية لأنّ « الشعر يولد من المنافسة »<sup>(1)</sup>.

إنّ للسّياق دوراً بالغ الأهمية في تعيين قيمة الكلمة وهو الذي ينفذ  
عنها الدلالات الماضية التي تحتفظ بها الذاكرة. ويتم ذلك بطرائق متنوعة  
تؤلف بين الكلمات للوصول إلى تراكيب تفجر الطاقة الشعرية بالهدم  
الخارجي للفظّة وإعادة البناء الداخلي لها.

« إنّ اشتغال أدونيس داخل اللغة بالغ الأهمية، إذ « استطاع أن يشتق  
لنفسه لغة خاصة »<sup>(2)</sup>. والمتتبع لشعره سيلاحظ العلاقات التي يقيمها بين  
الفاظه، وهي علاقات تحتاج إلى الوقوف عندها. فقول:

أبحث عما يعطى للكلمة عضواً جنسياً

أبحث عما يعطي للحجر شفاء الأطفال، والتاريخ قوس قزح

والأغاني حناجر الشجر<sup>(3)</sup>

يختصر مشروعه في اللغة الشعرية، حيث يبحث عن لغة وعن توحيد  
مع الطبيعة. وهنا إحالة على لغة النص (le plaisir du texte) عند "رولان  
بارت"، وهي فكرة جنسية تتعلق بهذا الجسد « المصنوع من العلاقات

---

1 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 129.

2 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية،  
دار العودة، ط 3، بيروت 1981، ص 182.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 464.

الإيروسية فقط والذي يجمع بين جسد الناسخ وجسد القارئ بواسطة النص»<sup>(1)</sup>.

يبحث أدونيس عن كيفية إعطاء الكلمة "عضواً جنسياً" ليجامع القارئ في لذة غير متناهية بقناعة الابتكار المشتبهى. و"بارت" يقيم العلاقة الجنسية بين النص والقارئ، وهنا يتحقق "الخلق والإبداع".

لقد بحث أدونيس في كيفية ابتكار اللغة، وتعامل مع الكلمات في سياقات، أما عن كيفية تأتي لذة النص في رؤية "بارت" فتكون « من بعض الانقطاعات (أو من بعض التصادمات): ينعقد الاتصال بين قوانين متنافرة (النبيل والمبتذل) مثلاً... »<sup>(2)</sup>.

إنّ التنافر بهذا الشكل سيسجل ردود أفعال لدى القارئ، ويمثل نقطة فراغ دلالي يحتاج إلى ملئها، لأنّ هذا التنافر سيكون ضائقة لم يعهدها القارئ، فيبحث عن كيفية تحقّق التلاقي الدلالي.

ترتبط لذة النص في رؤية "بارت" بالانقطاعات، كأنّ تلتقي المتنافرات وهنا أيضاً يلتقي مع أدونيس لأنه اجتهد في الثنائيات الضدية المبنية وفق التنافر و« المنافرة تعتبر خرقاً لقانون الكلام، إنها

---

1 - عمر أوغان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا للشرق، المغرب، 1991، ص 42.

2 - رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سجان، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1988، ص 116.



تتحقق على المستوى السياقي»<sup>(1)</sup>، ففي سياق تراكيب أدونيس تحضر التنافرات والتقابلات لتكون المفارقات، ويتمثل بهذا الشكل الاستخدام الجديد للغة بـ «التقاء مكونات لا تلتقي في لغة العرف، وذلك مثل: (زهرة الكيمياء) و(إقليم البراعم) و(غابة الرماد)، فهي مكونات تنتمي إلى عوالم متباعدة في الزمان والمكان، ويأتي الجمع بين هذه المتنافرات...»<sup>(2)</sup>.

ومع أن هذه الظاهرة في جمع المتنافرات نجدها عند شعراء الشعر الحديث وحتى القديم، إلا أنها تتكرر عند أدونيس، وتكاد تكون سمة غالبية، ووفق آليات مغايرة لآليات الشعراء الآخرين، ومن بينها الدخول مع الطبيعة والأشياء في تبادل الممارسات، فتؤنس الأشياء ويشياً الإنسان؛ إنه يحاول أن يتقمص الوجود وأن يكون صوته متشعباً بفلسفة وحدة الوجود، وهذه هي «الفكرة الأساس في نزعة الحدائث، تكمن في إدراك التماثل بين الطبيعة واللغة (...) لم تعد الطبيعة مجموعة من الأشياء المخلوقة، وإنما أصبحت مجموعة من الإشارات، أي أنها تحولت إلى غابة من الرموز...»<sup>(3)</sup>.

لقد حددت اللغة مسميات الأشياء فاتضح العالم للوعي البشري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى اللغة تحقق الذات والغير بالحوار. ومع

---

1 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 109.

2 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 187.

3 - أدونيس: سياسة الشعر، ص 166.

الحدائث الشعرية التقت الجهتان ودخلت اللغة في حوار مع الأشياء التي لها لغة لا يفهمها إلا من يعرف فك الشفرات والرموز، فيدخل هذا الإنسان في حوار مع العالم بكل مظاهره، وبذلك يتحقق الحوار بين الإنسان والوجود، وهذا الوجود شفرة للعلو. ومن هذا الحوار الذي جمع الإنسان بالوجود في حوار تبادل المهمات يقول أدونيس:

### ألهو مع بلادي

ألمح مستقبلها آتياً في أهذاب النعامة  
أداعب تاريخها وأيامها وأسقط عليها صخرة  
وصاعقة، أطفئ مصابيحها وأشعل النوافذ  
أسكن بلاداً خاصة بي، نافخاً على السماء كي  
أرى رمادها وفي النوم واليقظة أفتح برعماً  
وأعيش فيه  
أفتح للبرق مغارات تحت جلدي وأبني  
أعشاشاً، ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد في

الشفاء الحزينة كالقش، بين الحجر والخريف<sup>(1)</sup>

كل أفعال الإنسان وعالمه نسبها للوجود (بلادي) و(مستقبلها، أيامها)، وشيئاً نفسه ليعيش في (البرعم)، وفتح (مغارات) بجلده. يتحرك الشاعر داخل الطبيعة والأشياء (أسقط صخرة)، (نافخاً على السماء)، (أفتح برعماً)، (أفتح للبرق)، (أعبر كالرعد)، وكان أدونيس لا يستطيع أن يقول دون الطبيعة « من الطبيعة إلى الإنسان، ومن الإنسان إلى

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 435.

الطبيعة»<sup>(1)</sup>، وهذا ما ينتج التقابل الذي فيه اختلاف من أجل الائتلاف و» من أجل تحديد ثنائية أو خاصيتين متعارضتين من الضروري أن يوجد بينهما (قاسم مشترك) هو ما يطلق عليه اسم المحور الدلالي ( Laxe semantique) بالنسبة للتعارض الثنائي (مذكر، مؤنث) نجد أن القاسم المشترك بينهما أو المحور الدلالي هو الجنس...»<sup>(2)</sup>.

· إن الثنائيات الضدية تتضاد لتلتقي وتثير شهوة القراءة. وإذا تتبعنا هذه الثنائيات الناتجة عن الإضافات "نشيد الغربية"<sup>(3)</sup>، و"قناع الأغنيات"<sup>(4)</sup> و"البربري القديس"<sup>(5)</sup> بإمكاننا وضع السمات الملازمة (Traits Inhérents) لكل كلمة وكل واحدة في سياقها، مع العلم أن السمات الملازمة هي السمات التي تلازم الكلمة مهما تنوعت سياقاتها، في قوله: "نشيد الغربية"

السمات الملازمة لكلمة "نشيد" والتي تزودنا بها المعاجم:

نشيد = [ + ] + رفع الصوت + الشعر الذي ينشده القوم بعضهم بعضاً... [ ]

1 - وفيق خنسة: جدل الحلاوة في الشعر، دار الحقائق، ط 1، بيروت 1985، ص 135.

2- أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق، المغرب 1997، ص 39.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 253.

4 - المصدر نفسه، ص 339.

5 - المصدر نفسه، ص 352.

أما السمات الملازمة للغربة فهي:

الغربة = [ + ] [ + النزوح عن الوطن + البعد ] [ وترمز الإشارة (+) إلى أن الفعل يتطلب شيئاً ما. وعلاقة الإضافة التي تربط هذين العنصرين (نشيد الغربة) هي:

الإضافة ← اسم نكرة + اسم معرفة ← اسم نكرة معرف + اسم معرفة ولتحديد العلاقة التي تحدد الاستعمال الطبيعي أو غير الطبيعي للكلمة في علاقتها بالكلمة المجاورة نقوم بتحليل السمات المعنوية لكلمة (نشيد) في (نشيد الغربة). وردت اسما نكرة عُرِفَ بالإضافة، السمات الملازمة لكلمة (نشيد) تطلب من الكلمة الأخرى الراغبة الدخول في علاقة معها أن تكون حاملة لسمة الالتقاء في جماعة بشرية، ولما كانت السمات الملازمة لـ "الغربة" تتميز بالبعد [+البعد] بتعبير آخر [- الجماعة]. ويمكننا أن نجد الالتقاء بين (نشيد) و(الغربة). فالمحور الدلالي بينهما يتمثل في (البلد الأم).

وما يهمنا هنا ليس القبض على المعنى بل البحث في البنية المولدة للدلالة لتتابع العملية مع "قناع الأغنيات".

السمات الملازمة لكلمة (قناع) والتي تزودنا بها بعض المعاجم هي:

قناع = [ + ] [ + ألبس + تغشى بالثوب ] [.

أما السمات الملازمة للأغنيات فهي:

الأغنيات = [ + ] [ التصويت بالشعر + الترنيمة بالغناء ] [.

إن السمات الملازمة لـ "قناع" تطلب من الكلمة الأخرى الراغبة في الدخول معها في علاقة أن تكون حاملة لسمة (الإنسان) لأنه هو الذي يلبس.

وفي سياق "البربري القديس" تبدو طبيعة العلاقة بين الإشارتين (بربري) و(القديس) سلبية وهما طرفا ثنائية ضدية، فالسمات الملازمة لكلمة (البربري) والتي تزودنا بها المعاجم هي:

البربري: [+ ] + [الزنج + الحبش + القساوة + الظلم] .

إن السمات الملازمة لكلمة (البربري) تطلب من الكلمة الراغبة في الدخول في علاقة معها أن تكون حاملة لسمة (الظلم والتعدي)، غير أن السمات الملازمة لـ "القديس" مناقضة لذلك تماماً، ففيها (الطهارة والنقاوة) وهنا الالتقاء أرادته أدونيس بنافع دلالي، ولا بد من بحث داخل هذا الاختلاف لنهتدي إلى الائتلاف.

إن الثنائيات الضدية لا تتشكل داخل الجملة الشعرية والتي تأتي بالإضافات فقط، وإنما تتشكل على أوسع فضاء بين مقطع وآخر كالتضاد على مستوى (الأنا والآخر) في قصيدة ريشة الغراب:

آت بلا زهر ولا حقول

آت بلا فصول

لا شيء لي في الرمل في الرياح

في روعة الصباح

إلا دم فتي

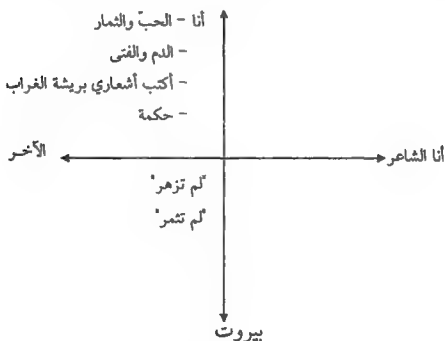
يجري مع السماء  
والأرض في جيبني النبي  
رف عصافير بلا انتهاء  
أكل من عيني  
أحياء أسوق العمر في انتظار  
ففي سرطان الصمت في الحصار  
أكتب أشعاري على التراب  
بريشة الغراب  
أعرف لا ضوء على جفوني  
لا شيء إلا حكمة الغبار  
مع خشب الكرسي  
وعقب اللقافة المرمي  
أجلس في انتظار  
موعلي المنسي  
أريد أن أجتو أن أصلي  
للبومة المكسورة الجناح  
للجمر للرياح  
أريد أن أصلي  
للكوكب المشدوه في السماء

أريد أن أحرق في بخوري  
أيامي البيض وأغنياتي  
ودفكري والحبر والنواة  
أريد أن أصلي  
لأي شيء يجهل الصلاة  
بيروت لم تظهر على طريقي  
بيروت لم تزهر وها حقولي  
بيروت لم تثمر  
وها ربيع الجراد والرمل على حقولي  
وحدي بلا زهر ولا فصول  
وحدي مع الثمار  
من مغرب الشمس إلى ضحاها  
أعبر بيروت ولا أراها  
أسكن بيروت ولا أراها  
وحدي أنا والحب والثمار  
نمضي مع النهار  
نمضي إلى سواها<sup>(1)</sup>

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 491 - 492 - 493 - 494.

في هذه القصيدة مقطع طويل للضمير "أنا"، ثم مقطع لـ "الآخر"، ويمثل بيروت، والعلاقة بينهما تتضح سلبية وهما طرفا ثنائية ضدية، إن العالم المركزي المهم "أنا" الشاعر والحيز الصغير "بيروت". إن "أنا" الشاعر تشغل الشريحة الأولى من القصيدة، أما "بيروت" فهي الشريحة الثانية. « لقد أظهر التحليل البنيوي أن القصيدة تنقسم انقساماً أفقياً إلى شريحتين تشكلان ثنائية ضدية ينفي طرفها الأول طرفها الثاني برفضه ورفض العالم الذي يمثلها، يمكن أن يميز انقسام مماثل على مستوى شاقولي في القصيدة هو الانقسام الذي يضع الشاعر في مواجهة الآخر... »<sup>(1)</sup> ويمكننا وضع ترسيمة "الأنا" و"الآخر" لقصيدة "ريشة الغراب" كما يلي:



1 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، أكتوبر، 1981، ص 176.



نسب الشاعر "للأنا" قلادة "لا شيء لي... إلا دم فتى"، ويجري مع السماء، والأرض في جيني النبي رف عصافير بلا انتهاء.

إن أنا الشاعر تريد الثورة قد مثلت مع "بيروت" ثنائية ضدية، لأنها (بيروت) تمثل "اللاخصب". فحتى "الصلاة" التي تمثل العبادة في الكون رفضها الشاعر. والملاحظ أن "أنا" الشاعر كررت فعل "أريد" وهو للحاضر، فبنية الأولى سلسلة من أفعال مضارعة للحاضر، «أت... أت أعيش... أكل... أحياء... أكتب... أعرف... أجلس... أريد»، لكن أفعال الطرف الآخر للثنائية الضدية "بيروت" مضارعة، مسبوقة بـ "لم" الجازمة فتحولت إلى الزمن الماضي:

بيروت: "لم تظهر... لم تزهـر... لم تثمر". فالثنائية الضدية "الأنا" و"بيروت" تمثل الثنائية الضدية "الآن والماضي". كما نجد عند أدونيس الثنائيات الضدية التي يحددها السياق الزمني بين "الحاضر" و"الآتي"، وهي ثنائية مهمة في الثقافة الإنسانية، نتجت عن إحساس بأن الحاضر واقع اللاتوازن بين الإنسان وعالمه، فيه القلق ويهدم الجفاف، وتقضي المادية على القيم، وتتجه الذات إلى استحضر الآتي في بحث عن وجود جديد. فقصيد "مزمور" فيها من الطقسية، تحشد الحاضر بكل مستوياته:

أحمل هاويتي وأمشي، أطمس الدروب التي تتأهى  
أفتح الدروب الطويلة كالهواء كالتراب - خالقا من خطواتي  
أعداء لي، أعداء في مستواي، ووسادتي الهاوية والخرائب

شفيعتي

إنني الموت، حقا

التأين صيغي - أمحو وانتظر من يمحوني. لا شذوذ

أكتشف نبرة لعصرنا وغنة

(عصر يتفتت كالرمل يتلاحم كالتوتياء، عصر

السحاب المسمى قطيعاً والصفائح المسماة أمغة عصر الخضوع

والسراب، عصر الدمية والفزاعة، عصر اللحظة الشرهة

عصر انحلال لا قرار له)<sup>(1)</sup>

إلى أن يقول: وسأبقى أنا مسيِّح بنفسي<sup>(2)</sup>

تتركز بنية القصيدة على "الأنا" التي تفضح الحاضر بكل خلفياته،  
و"الأنا" التي تؤمن بالمستقبل.

تنشأ حركة "الأنا" في القصيدة عبر مقاطع في الزمن الحاضر:

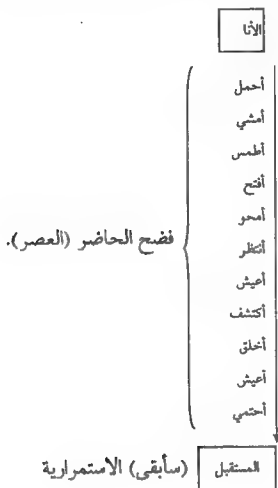
(أحمل... أمشي، أطمس، أفتح، أمحو، أنتظر، أعيش، أكتشف،  
أخلق، أعيش، أحتمي، أخرج، أكتب، أعجن، أترك، أختار، أنادي،  
أمحو، أغسل، أبقى، أحيا إلخ...). هناك تدمير لـ "الأنا" من أجل الحياة.  
وحركة الحاضر تمثل "المحو" في فعل "أمحو" وهنا يظهر الرفض.  
ويتمثل المستقبل من خلال فعل واحد يعطي استمرارية الحياة "سأبقى"،

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 355.

2 - المصدر نفسه، ص 357.

ولهذا الفعل بُعد دلالي متمثل في المقاومة، ذلك لا يعني التوجه إلى الموت بقدر ما يعني البعث الذي يأتي بالتغيير؛ ويمكن وضع ترسيمة توجه "الأنا" في فضح الحاضر (العصر) والتوجه نحو المستقبل:



إن الثنائية الضدية (الحاضر) و(المستقبل) مسطرة، والحركة الأولى تحققت على مستوى أفعال متنوعة تكرر فيها المحو والعيش، وفي الحركة الثانية تحقق فعل "سابقى"، ولنا أن نربط بين العناصر الثلاثة لنصل إلى النسق الدال للعيش أو للاستمرارية لا بد من "المحو" حتى

يتحقق البقاء المستقبلي، وهنا ملامح فكر "أدونيس" في عدم الولاء للماضي، بل التوجه نحو المستقبل. وهنا يختصر الشاعر وعيه للماضي، وهنا ما فعل في تنقيبه داخل الشعر القديم، بالأخص في دراساته، باحثاً فيه عما يدل على تقبل ناموس الحركة من منظور جدلي "أمحو وأنتظر من يمحوني".

وفي قصيدته "الصخرة العاشقة" يتضح الأمل أكثر في المستقبل والتوجه نحوه في فاعلية:

إننا ندفن النهار القليل

إننا نكتسي بريح الفجيرة

غير أننا غداً نهز جذوع النخيل

وغداً نفعل الإله الهزيل

بدم الصاعقة

ونمد الخيوط الرفيعة

بين أجفاننا والطريق<sup>(1)</sup>

الملاحظ أن أفعال الحاضر تتسم بالفجيرة (ندفن)، في حين أن الأفعال التي تدل على المستقبل توحى بالأمل، "نهز جذوع النخيل" وهي ثمرات التعب والولاء، "نفعل الإله الهزيل"، وفي الغسل طهارة. وفي قوله "نمد الخيوط" فيها وعي بالخطوات.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 478.

اهتم أدونيس بالتقابل داخل المقطع، ولم يهتم بالتقابل الجزئي  
المتمثل في اللفظية الضدية.

وتشكل الثنائية الضدية (مؤنثه مذكر) نسيجاً من العلاقات تحيل  
على دلالات مفتوحة. نلاحظ مبدئياً أن الكلمات المؤنثة في بنية  
القصيدة ترتبط بالعالم القديم، ومعظم الكلمات المذكورة ترتبط بالعالم  
الجديد الذي يتوق الشاعر إلى اكتشافه.

يقول في قصيدة "مرثية الأيام الحاضرة":

عربات النفي

تجتاز الأسوار

بين غناء النفي

وزفير النار

آه الأشعار

رحلت مع عربات النفي

الريح ثقيلة...

بعيداً تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها

الرعب، وسهول غريبة من الشوك الوحشي

في أية جداول بحرية نفسل تاريخنا المضمخ بمسك العوائس

(...)

وبلادي امرأة من الحمى<sup>(1)</sup>

ضيقة جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة. عواصفنا  
في خرق وسماؤنا الرمل وها نحن في مفارق الفصول  
الحياة هزيلة في هذه الدقائق من العمر  
السلالة عاقر في بلادي وخرساء.  
والتاريخ يحمل بقاياها إلى أرض أخرى  
وأنت أيها المطر، أيها المطر الذي يغسل الأنقاض  
والخرائب، أيها المطر الذي يغسل الحيف، ترفق أيضاً  
واغسل<sup>(2)</sup> تاريخ شعبي

كلّ الكلمات المؤنثة (عربات، الأشعار، الريح، المأساة، ذاكرة،  
السهول، العوانس، بلادي، امرأة، جباه، أيامنا، السنون، عواصف، سماء،  
الحياة، السلالة) تحيل على الزمن الماضي وعلى التاريخ القديم.  
والذاكرة التراثية ماضٍ يمتد إلى الحاضر، أمّا الكلمات المذكورة (غناء  
النفس، زفير التاريخ، المطر) فتحيل على أمل التغيير. هي تخمينات  
قراءة تعتمد القرائن. فالمطر في مرجعية أدونيس يمثل الخصب  
والخلاص من اليباب.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 511 - 512.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 514 - 515.

الثنائية (مذكر، مؤنث) خصيصة عميقة، والعالم الآتي من المستقبل توحد بين عالمين: عالم الماضي وعالم الراهن، مع إعادة الصياغة لهما. فالقصيدة تخلق العالم المستقبلي المبني على التجديد، وتتضح هذه القراءة من كون "الأنا" لا تنفي الأشياء ولا تلغيها بل تعيد تشكيلها.

ونشير هنا إلى أن أدونيس لا يرفض التراث والحضارة الموروثة، مثل ما روجت له بعض الدراسات. إنه صاحب رؤيا تحويلية، إذ يجمع بين المتناقضات لينتج الجديد الذي يحمل خصائص القديم والجديد. ويرى أن « الحاضر، في هذا الأفق من حضور الإبداعات الكبيرة فينا، إنما هو الماضي الحيّ الفعال - مفتوحاً على المستقبل وهنا يكمن المعنى العميق لما يمكن أن نسميه التراث (...) وليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي »<sup>(1)</sup>.

كان انطلاقه لتأسيس مشروع الحداثة من تنقيبات داخل التراث، ولم يكن لقيط الفكر.

إنّ تمثيلات الثنائيات الضدية داخل نسيج نصوص أدونيس متنوعة، فمن قصيدة لأخرى يكون هناك تنويع، ذلك لأنّ الشاعر يكره النسيج على المنوال، ويعتبر كل نص إبداعاً جديداً في « كلّ إبداع شعري صراع مع اللغة، الإبداع بالأحرى، هو هذا الصراع من حيث إنه قتل دائم للغة، من أجل إحيائها الدائم... »<sup>(2)</sup>.

---

1 - أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، ط 1، بيروت 1989، ص 145.

2 - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط 1، بيروت 1980، ص 272.

ففي قصيدته:

اليوم لي لغتي  
هدمت مملكتي  
هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي  
ورحت أبحث محمولاً على رثتي  
أعلم البحر أمطاري وأمنحه  
ناري ومجمرتي  
وأكتب الزمن الآتي على شفتي،  
واليوم لي لغتي  
ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي  
ولي شعوبي تغليني بحيرتها  
وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي<sup>(1)</sup>

يعرض الشاعر حالتين تمثلان ثنائية ضدية داخل "أنا" الشاعر:  
حالة الماضي التي تمثل الهدم:

هدمت مملكتي  
هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي  
كما تمثل الضياع "رحت أبحث محمولاً على رثتي".

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 397.



وبالمقابل حالة "الحاضر" الذي يمثل "اليوم"، وفيها البناء، "بناء الذات" بكل مقومات وجودها "اللغة، الأرض، الشعوب". كل حالة تمثل بعداً شعورياً بمعنى يفارق الحالة الثانية، العلاقة بين الحالتين مزدوجة هي علاقة تعارض في أسلوب المعالجة:



وعلاقة اتفاق، لأنّ الحالة الثانية التي فيها البناء امتداد للحالة الأولى (الهدم). كلمة "اليوم" تعني الاستمرارية والتواصل في الزمن والممارسات بين البارحة والآن.

وللثنائيات الضدية جمالياتها في شعر أدونيس لأنّه «توافق للخلق المستمر، لناموس الحياة وعلاقات الأشياء. فالشعر عنده (خرق للعادة) من أجل ذلك فهو نبوة ورؤيا وخلق، ويبحث غير محدد في حرية تعبيرية كاملة حيث يغير نظام الأشياء ونظام علاقاتها...»<sup>(1)</sup>.

إنّ فيها جماليات جمع متفارقات الحياة وآلية الجمع في ذكاء لا يخيّب أفق الانتظار، كما أنّ ظاهرة التضاد «يتحول النص بموجبه إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وكل ما فيه يوحى بحركة الجدل التي تعتمل في الواقع»<sup>(2)</sup>.

1 - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية 1987، ص 104.

2 - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 37.

وجماليات التضاد أيضا تظهر في أنه قائم بين الحسي والروحي، والشاعر يملك من الروحيات ما يجعله يحتضن الروحي ويملك الحسية فيحتضن الحسي، فتنشأ الطاقة التي تجمع الأضداد. كما تظهر في التوالد جماليات التضاد، لأن القارئ يعرّض عليه طرفان متناقضان يحيلان على رابط داخلي، والحدث الشعري يتولد داخل هذا الرابط الذي يبحث عن نقطة التلاقي المركزية بين المتناقضات لأنّ « الانسجام يتولد من التباينات والعالم كلّ يتكون من عناصر متعارضة (...) والشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منفرة حيث يبرز تناسب »<sup>(1)</sup>.

والثنائيات الضدية تبشر القارئ، لأنها تعتبر منعطفات تشير الانتباه، ويحس عندها باللامعقول المبلّتي، لأنه استطاع جمع ما لا يجتمع. وهنا تبدأ القراءة في استيعاب التضاد جيّدًا، لأن القارئ تشتت عنده القرائن التي من الممكن أن توصله إلى الدلالة دون عناء، فيتوجه لفهم سمات الحالة الأولى جيّدًا، والحالة الثانية التي دخلت معها في التزاوج، ثم يقيم علاقة التضاد فيحللها باحثًا عن نقطة التلاقي، خاصة وأنّ « نظام العلاقات الداخلية (correspondances) في لغة أدونيس الشعرية يقوم نظام العلاقات هذا على تقابل الأضداد، على حركة حلبي الصورة الواحدة في اتجاه الآخر في فعل جذب أو تقضي... »<sup>(2)</sup>.

---

1 - جاكسون: قضايا الشعرية، ص 9.

2 - خالدة سعيد: حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط 2، بيروت 1982، ص 107.

وهذا التضاد يذهب بلرجة الانزياح إلى أبعد الحدود، لأن الشاعر حريص على أن يقدم فيها تناقض حالات شعورية وصراع مظاهر التضاد. ولما يأتي ليقدم ذلك لغوياً يكون حريصاً أكثر على الإيحاء والشعر عندما يكون كيمياء شعورية يصبح أداة تفجير وأداة تحرر. وتداعب الخيال ليس لفظاً جميلاً منمقاص سحرياً، الشعر أبعد من هذا لأنه يحمل طاقة التغيير والفعل، طاقة تحرير الإنسان من قيوده<sup>(1)</sup>.

ونشير إلى أن التضاد في الشعر القديم يختلف عن التضاد عند أدونيس و«يكمن سر الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي استخلمه الشاعر المعاصر - وهو أحد عناصر المفارقة - وأسلوب المقابلة والتضاد الذي استخلمه الشاعر العربي القديم. ففي الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسياً في إطار البيت الواحد معتمداً على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والاضطراب (...) مستغلاً بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون...»<sup>(2)</sup>.

إن الشاعر يستغل الإبهام لأن القيود فكرية ووجودية وحضارية، ويدخل في حوار مع الوجود ومع الحضارة واللغة. هنا ستعجز - إذا بقيت خاماً - عن تقديم الرؤية بمرجعياتها، لذا فالتناقضات الضدية تساهم

---

1 - محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد 1993، ص 249.

2 - مصطفى السعني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ص 213.

في تقريب هذه الرؤية إلا أنه تقريب يحتاج لقراءة متمكنة تعتمد المعرفة والفكر، وتستطيع رسم المقاربات، خاصة وأن الشاعر "أدونيس" حارس فلسفة أيضاً، ولقد استطاع أن يبدع في التضاد علاقات جديدة لم يعهدها القارئ، كالعلاقات التي أقامها بين الإنسان والأشياء ليبكرها، إلى جانب إعادة النظر في بعض الأشياء التي قلمها من خلال إقامته علاقة التضاد.

واختصرت الثنائيات الضدية عند أدونيس عالمين شعوريين يحتاجان إلى وثام في مركزية أفكار القارئ.

وجماليات التضاد المقدم في الثنائيات الضدية في الشعر الحديث تختلف عن جمال التضاد في الشعر القديم، في المستوى الثاني يبقى محسناً بديعاً اسمه "الطباقي"، وإذا توسع ليشمل عبارتين سمي "مقابلة"، هما عنصران من علم البديع، وأثره يكون على المعنى باعتماد دلالة الألفاظ المعجمية وعلى جمال الأسلوب. وأنه محسن معنوي لا يتجاوز جملتين. في حين تكون الثنائيات الضدية في شعر أدونيس داخل بناء النص بكامله. ويحتاج إلى إعادة قراءة، ولا يحتاج إلى البحث في الدلالة المعجمية للألفاظ الواردة، وتكون « كلمة السرّ فيه هي ائتلاف هذا الخطاب المشتت في وحدة تجد فيها عناصره المتعددة معناها في ارتباطها بغيرها من العناصر ضمن هذه الوحدة الكلية »<sup>(1)</sup>. وعلى القارئ أن يهتدي إلى المفاتيح الدلالية ليجد هذا الائتلاف.

---

1 - سامي سويدان: في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية (المقدمة)، دار الآداب، ط 1، بيروت 1989، ص 18.

تحقق الثنائيات الضدية في شعر أدونيس "تفاعلاً كيميائياً" لغوياً يحقق تفجير الدلالة بقرن ما لا يقترن، فالدلالات في هذا المستوى لا يمكن بلوغها لأنها أيضاً فجرت العلاقات اللغوية المعجمية، وأحيلت على احتمالات دلالية متنوعة لا تستقر على تأويل نهائي محدد، وبهذا يكون « الشعر المعاصر انطلق من المغامرة في غير الجاهز وضد المعيار والنوق السائد حين أعطى للتناظر وضعية السيادة في إبراز الجمالية الجديدة »<sup>(1)</sup>.

نشير إلى أن نظرية القراءة أشادت بتعدد القراءات للنص الأدبي حتى لا ينتهي ويستنزف. ورأت أن النص الجيد هو الذي يفتح احتمالات دلالية غير متناهية، ويفتح على تعدد القراءات، حتى عندما تكون من قبل قارئ واحد، فمن قراءة لأخرى تختلف الاستنتاجات، ومع كل قراءة تتم إنتاجية ذلك النص.

ومن بين العناصر النصية التي تحقق ذلك الثنائيات الضدية، لأنها تفتح علاقات جديدة بين الموجودات و« إن علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر. وأن معنى الفن الجوهري هو تلك العلاقة والظل الذي يستطيع أن يلقيه »<sup>(2)</sup>.

---

1 - محمد نيس: الشعر العربي الحديث... الشعر المعاصر، ص 168.

2 - ارشيبالد ماكليس: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار البقعة العربية، بيروت 1963، ص 81.

حرص أدونيس على الاشتغال في اللغة الشعرية، وأقام الثنائيات الضدية وفق رؤاه وعلى ضوء مرجعيات مختلفة، ومنها المرجعية الصوفية والتي كانت السبب في بنية تلك الثنائيات. لذا « نستطيع أن نرى كثيراً من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية العربية الجديدة، لكن هذه القيم لا تنبع من النصوص الشعرية (...) بقدر ما تنبع من نصوص التصوف، فالتصوف حلس شعري ومعظم نصوصه نصوص شعرية صافية. ولهذا فإن القيم التي يضيفها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها، إنما يستمدّها من التراث الصوفي العربي»<sup>(1)</sup>. ولشدة تأثر أدونيس بالصوفيين نرى أشعاره حافلة برموزهم ورؤيتهم التي تعكس باطنيتهم، لأنّ «جمالية التصوف تقوم كذلك على التناقض وهو يعني أنّ الشيء لا يفصح عن ذاته إلا بنقيضه: الموت في الحياة والحياة في الموت إلخ...»<sup>(2)</sup>. فالصوفي يميل إلى جمع الصور المتناقضة بصياغة فنية، خاصة لما يكون التصوف فلسفياً، لأنّ له روافد عدة كالفلسفة اليونانية بمذاهبها، والفلسفة الشرقية القديمة الفارسية والهندية والفلسفة الإسلامية ومذاهب الشيعة من الإسماعيلية الباطنية، وإخوان الصفا، إلى جانب التشيع بالعلوم الواسعة، فالمعرفة الموسوعية كانت طابعهم. وكلّ هذا كان له بالغ الأثر في تشكيل صور الثنائيات الضدية، كذلك شأن أدونيس الذي نهل من تلك الروافد - فقد تشبع بفكرة وحدة الوجود والتي جعلته يعتقد أن قيام العالم يكون بالإنسان الكامل، (مهيار) الذي يرفض كل شيء من أجل كل شيء.

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 130 - 131.

2 - أدونيس: الصوفية والسيرالية، دار الساقي، ط 1، لبنان 1992، ص 140.

وينجم عن التصوف الفلسفي الغموض إلى درجة الإبهام مع التعقيد في الدلالات، مما جعل أدونيس يشتغل في الصياغات الجديدة (تركيب التضاد) ولغة جديدة مليئة بالرموز، وتحتاج إلى قراءة المرجعية: «ثمة طابع عام يطبع هذا التصوف الفلسفي، وهو أنه تصوف غامض ذو لغة اصطلاحية خاصة، ... لا يمكن اعتباره فلسفة، حيث إنه قائم على النوق، كما لا يمكن اعتباره تصوفاً خالصاً، لأنه يختلف عن التصوف الخالص، في أنه معبر عنه بلغة فلسفية، وينحو إلى وضع مذاهب في الوجود أساساً، فهو إذن بين بين»<sup>(1)</sup>.

الملاحظ أن الغموض الذي اعتمده أدونيس كخاصية للشعر هو أحد خصائص الشعر الصوفي، أما اللغة فتركز على الإيحاء وهي لغة الباطن المشكّلة للرمز. ونزوعه إلى المطلق يجعله يوازي بين روحية الصوفية وحالات النفس الشعرية «حيث تندغم شخصية الإمام ولهجة النبوة في الحال الصوفي وعلى هذا الأساس تصبح الورد امرأة، والحجر غمامة (...) في إطار الوحلة الكونية والتحول المستمر - والتأمل الباطني الصوفي - ...»<sup>(2)</sup>.

تتمثل المرجعية الأخرى التي أسست الثنائيات الضدية عند أدونيس في الحدائث الشعرية الغربية، إذ «تمثلت الحدائث العربية - في جزء كبير

---

1 - أبو الوفا الغنيمي التفتازاني: مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3، القاهرة 1991، ص 187.

2 - وفیق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث ص 43.

منها - أطروحات الحداثة المعرفية في الغرب (...) وظهرت بوجهها  
السافر في (الحداثة الأدونيسية) ...»<sup>(1)</sup>.

لقد استفادت الحداثة العربية من الحداثة الغربية، واستطاع أدونيس  
أن يستفيد من كل تأسيساتها. ومن بين السّاعين إلى تأسيس النظرة  
الجمالية والنقدية للشعر بودلير (Baudlaire) الذي نظّر لموت الجمال  
وضياع الإنسان وفق حداثة مكرسة لهذه النظرة، فوسع الثنائيات  
الضدية، وضخّم من تمثيلات التعارض ممّا جعله يبتدع "كيمياء اللغة"  
و"نظرية التراسل" بدافع كتابة القصيدة التي تجتمع فيها المتناقضات.  
شأنه شأن رامبو (Rimbaud) الذي رأى أنّ « القصيدة الشعرية هي  
كيمياء الفعل (...) تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة  
كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة »<sup>(2)</sup>.

والحداثة أصلاً قائمة على ثنائية ضدية في كافة مستوياتها لأنها  
نتاج صراع بين الثابت والمتحول. وهي تعرية لتناقضات كثيرة: علمية  
وثنورية واجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية، ونقط الالتلاف بينها هي  
الرؤيا الجديدة.

يلتقي أدونيس في تنظيراته مع نظريات بودلير السّاعية إلى ابتكار  
اللغة الشعرية التي تغامر في البحث عن المجهول.

---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ديوان المطبوعات الجامعية،  
الجزائر 1991، ص 33.

2 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 113.



وللثنائيات الضدية أثرها على بنية القصيدة، إذ جعلتها مجموعة  
دوال لغوية مركبة، تخضع لقوانين جمالية مبتكرة، وهي بنية معقدة  
لأنها زاخرة بالمعرفة والفكر، ومتشعبة وفق مرجعيات متنوعة، وتكون  
مفتوحة دلاليًا لأنها انسلخت عن الذاكرة الثقافية الموروثة ودخلت في  
ممكنات جديدة.



### 3 - المعجم الشعري

تتجرّد الألفاظ من دلالتها المعجمية لتدخل في دلالات جديدة داخل سياق خاص بالكاتب وفي أسلوب خاص به. ولقد سبق أن رأينا مساعي أدونيس في خلق اللغة وتفجيرها من الداخل وكيف سعى إلى وضع سمات اللغة الشعرية في مشروعه التنظيري. وكيف طبق لذلك شعراً وأصبح كل نص معجماً لذاته<sup>(1)</sup>.

إنّ اللغة قبل أن تكون شعرية هي معجمية في دلالتها الخام، لذا فإنّ « كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأنّ الشعر فن "لفظي" إذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة<sup>(2)</sup> ». إنّ الشاعر في تعامله مع اللغة، وأثناء الكتابة يقوم بانتقاء مفردات اللغة... وهذه العملية ليست سهلة. ثم إنّ مع

---

1 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، تونس 1982، ص 115.

2 - جاكيسون: قضايا الشعرية، ص 77.

استعمالنا اليومي لهذه المفردات إلا أنها تختلف اختلافاً واضحاً عند الاستعمال الشعري. إلى جانب أنه مع وجود لغة واحدة لجميع الشعراء الذين يتعاملون معها، إلا أننا نستطيع تمييز لغة شاعر عن آخر، اعتماداً على قراءات متكررة. و«إن أدونيس استطاع أن يشتق لنفسه لغة خاصة به، وأن يكون لنفسه معجماً شعرياً واضح التمييز»<sup>(1)</sup>.

حتى نحيط بلغة أدونيس الخاصة نحاول متابعة معجمه الشعري و«تعد هذه القضية قضية فنية خالصة، وهي من مستحدثات النقد الأدبي الألسني الوارد حول النصوص السردية والشعرية معاً»<sup>(2)</sup>.

إن مجالات دراسة المعجم الشعري متنوعة وكل مجال بنتائجه، خاصة وأنه يمثل اختيار الألفاظ وترتيبها وفق طريقة خاصة، بحيث تثير معانيها خيالاً جمالياً، فهو إذن يمثل التمييز الذي تفرّد به النص الإبلاعي، بل ويتفرد به الشاعر. كما أنه هو مفتاح النصوص، وهو الذي يحدد هويتها الإبلاعية فـ «إذا ما وجلنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم، بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به (...) فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، وبين لغات الشعراء والعصور (...) لكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى النارس أنها هي مفاتيح

---

1 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 182.

2 - عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ط 1، لبنان 1986، ص 241.

النص أو المحاور التي يلور عليها»<sup>(1)</sup>.

أمّا كيفية قراءة المعجم فتكون بمتابعة الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر إلى جانب متابعة ترتيب الشاعر للألفاظ فـ « الألفاظ حقول بارزة والجملة ظواهر بارزة »<sup>(2)</sup>.

إنّ علم الدلالة في متابعته دلالة الألفاظ يقوم بدراسة الحقل الدلالي (Le champ Sémantique) باعتبار أنّ الدلالة كامنة في النص من خلال عدة حقول دلالية تتأرجح في بؤرة الدلالة، ويصل إلى ذلك من خلال التحري داخل التكرارات والمترادفات والكلمات المفاتيح. ويعتبر غريماس (A.J. Greimas) من المطورين لقضية الحقول الدلالية عند اللسانيين. ويمكننا أن نستفيد منه في كيفية البحث عن الحقول الدلالية في شعر "أدونيس".

نتنبه في توجهنا لقراءة القصيدة على أساس أنها مجموعة متتابعة من المفردات، وباعتماد معانيها المعجمية، إلى وجود مترادفات في المعاني، وتعبير آخر معان متقاربة تجعلنا نؤلف منها حقولاً دلالية.

وإذا ما اقتصرنا على دراسة المعجم الشعري من خلال حقوله الدلالية فقط، فإننا سنقع فيما وقعت فيه الأسلوبية في بداية منهاجها، لذا علينا أن

---

1 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب 1986، ص 58.

2 - خالد سليمان، خليل حاوي: دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، العدد 1، 2 ماي 1989، ص 48.

نحلّل النص الشعري في معجمه بمتابعة الحقول الدلالية، وفي تراكيب هذا المعجم بمتابعة الجمل، فـ« يمكن أن ننظر إلى المعجم من زاويتين مختلفتين نستطيع أن نسمي الأولى التركيبية، والثانية الدلالية، فالتركيبية ترى في المعجم مكوناً أساسياً وجوهرياً تتأسس عليه بنية الجملة النحوية ويتحدد معناها»<sup>(1)</sup>.

ويمكننا أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل المعجم الشعري عند "أدونيس"، وهي أنه من النظرة الأولى يتبين في حقلين دلاليين رئيسيين يستمران عبر مسار كل قصائد أدونيس، وهو حقل "الكون" بما فيه "الطبيعة والأشياء"، وحقل "الإنسان" بكل ممارساته، وعبرهما يتم التكامل الفني بين الفنان والوجود. فعالم الأفكار من خلال هذا التكامل يمارس واقعته بمعانقته الأشياء والبروز من خلالها، فتكشّف من جديد أو يدخل في حوار معها.

وقد تنبه (الفريق مو) وتوصل بعد دراسات متواصلة على نصوص شعرية متنوعة إلى بناء هذا النظام الثلاثي الذي نتبناه نحن، لأنه يتلاءم مع قراءتنا لمعجم أدونيس:

---

1 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 58.



تنتمي كلّ الحقول الدلالية لأشعار أدونيس إلى أحد العناصر المؤلفة لهذا النظام التوسطي، فئة اللغة تمثل ظواهر الوظيفة التواصلية الإبلاغية، وفئة الكون تشير إلى كل ما هو موجود خارج الإنسان من ظواهر طبيعية وحركية الأشياء، بالأحرى كلّ الموجودات المحسوسة. وفئة الإنسان تحوي كل ما يتصل بهذا الكائن من مظاهر فزيونومية وظواهر... وثنائية الإنسان والطبيعة يقف عندها الشاعر في تنظيراته «فما يصح على أشياء الطبيعة يصح على أشياء الإنسان»<sup>(2)</sup>.

علينا إذن متابعة الحقلين الدلاليين (الكون) و(الإنسان) عبر الآثار الكاملة المجلد الأول. إلا أنّه من غير المجدي أن نقوم بعملية الإحصاء بطريقة آلية لحساب عدد المرات التي تكررت فيها ألفاظ الكون وألفاظ الإنسان. ولأنه داخل حقل الكون هناك حقول فرعية، وداخل حقل الإنسان حقول أخرى يمكننا التصنيف كالاتي:

1 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1988، ص 134.

2 - أدونيس: كلام البدايات، ص 204.

الجدول الأول: الحقل الدلالي "الإنسان" - الحقل الفرعي: "ألفاظ الجسد"<sup>(1)</sup>

2542/	177/1	102/1	18/1	2882/	2192/	142/1	90/1	18/1	2852/	2592/	2142/	147/1	123/1	80/1	39/1	11/1
2582/	179/1	116/1	20/1	3022/	2192/	148/1	93/1	22/1	2882/	2602/	2152/	147/1	124/1	82/1	39/1	11/1
2622/	183/1	119/1	22/1	3032/	2192/	148/1	96/1	35/1	2882/	2622/	2162/	160/1	125/1	83/1	40/1	12/1
2772/	184/1	124/1	22/1	3032/	2202/	151/1	98/1	38/1	2942/	2662/	2172/	161/1	126/1	84/1	44/1	12/1
2912/	184/1	131/1	25/1	3032/	2222/	164/1	101/1	53/1	2982/	2662/	2202/	169/1	126/1	87/1	46/1	14/1
2952/	186/1	132/1	38/1	3042/	2282/	164/1	113/1	53/1	2992/	2672/	2222/	171/1	126/1	95/1	46/1	18/1
3012/	2102/	132/1	60/1	3102/	2312/	168/1	119/1	53/1	3012/	2682/	2292/	174/1	127/1	95/1	49/1	20/1
	2152/	132/1	61/1		2312/	171/1	119/1	55/1	3012/	2682/	2302/	174/1	130/1	97/1	52/1	20/1
	2152/	138/1	61/1		2512/	171/1	130/1	60/1	3022/	2692/	2342/	174/1	131/1	97/1	69/1	22/1
	2172/	141/1	69/1		2542/	171/1	131/1	69/1	3092/	2702/	2372/	178/1	131/1	102/1	69/1	26/1
	2172/	142/1	76/1		2602/	178/1	137/1	69/1	3142/	2702/	2402/	184/1	132/1	106/1	72/1	26/1
	2182/	142/1	86/1		2672/	2022/	137/1	77/1		2712/	2412/	1992/	133/1	107/1	74/1	27/1
	2212/	153/1	100/1		2712/	2152/	137/1	78/1		2712/	2452/	1992/	134/1	107/1	77/1	27/1
	2282/	153/1	100/1		2862/	2152/	138/1	83/1		2782/	2452/	2112/	135/1	115/1	78/1	28/1
	2282/	172/1	100/1		2862/	2192/	141/1	85/1		2832/	2542/	2122/	147/1	117/1	79/1	34/1

1 - يشير الرقم الأول إلى رقم المجموعة الشعرية أما الأرقام التي تلي الحظ الحائل فتشير إلى رقم الصفحة التي وردت فيها الكلمة مثلا: 11/1 - يعني المجموعة الأولى قصائد أولى، 11 هي الصفحة.





الحقل الدلالي "الكون" - الحقل الفرعي "أنفاظ الطبيعة"  
الجدول الثاني

234/2	13/1	235/2	34/1	227/2	109/1	12/1	271/2	264/2	221/2	102/1	32/1	262/2	218/2	158/1	100/1	14/1
310/2	13/1	238/2	37/1	233/2	115/1	13/1	281/2	264/2	221/2	102/1	39/1	271/2	222/2	164/1	100/1	23/1
311/2	25/1	238/2	50/1	236/2	116/1	13/1	288/2	264/2	229/2	102/1	39/1	280/2	223/2	166/1	103/1	31/1
311/2	32/1	238/2	56/1	252/2	117/1	24/1	291/2	264/2	233/2	113/1	48/1	291/2	227/2	167/1	104/1	33/1
313/2	35/1	251/2	57/1	253/2	117/1	32/1	291/2	265/2	239/2	117/1	49/1	293/2	227/2	167/1	108/1	35/1
315/2	42/1	257/2	86/1	267/2	125/1	40/1	295/2	265/2	243/2	117/1	49/1	295/2	228/2	171/1	116/1	47/1
	43/1	258/2	86/1	268/2	150/1	57/1	296/2	265/2	246/2	117/1	49/1	301/2	229/2	171/1	117/1	47/1
	78/1	259/2	97/1	283/2	151/1	59/1	304/2	265/2	251/2	134/1	49/1	301/2	230/2	171/1	130/1	47/1
	94/1	259/2	127/1	294/2	154/1	62/1	306/2	265/2	251/2	136/1	50/1	307/2	231/2	172/1	130/1	57/1
	102/1	259/2	135/1	296/2	169/1	66/1		266/2	252/2	137/1	61/1	307/2	236/2	172/1	136/1	58/1
	109/1	285/2	135/1	301/2	186/1	66/1		266/2	253/2	138/1	73/1	308/2	236/2	174/1	138/1	61/1
	126/1	301/2	143/1	303/2	186/1	66/1		267/2	254/2	138/1	82/1	311/2	236/2	175/1	141/1	64/1
	132/1	307/2	158/1	309/2	206/2	72/1		267/2	255/2	138/1	83/1		237/2	178/1	143/1	69/1
	134/1	315/2	160/1	310/2	209/2	78/1		270/2	257/2	139/1	84/1			240/2	180/1	147/1
	154/1		168/1		214/2	78/1		271/2	260/2	157/1	88/1			241/2	182/1	147/1
	156/1		176/1		215/2	78/1		271/2	260/2	198/2	89/1			246/2	186/1	147/1
	206/2		186/1		216/2	94/1		271/2	265/2	211/2	90/1			254/2	186/1	150/1
	230/2		219/2		220/2	101/1		272/2	264/2	220/2	94/1			260/2	152/1	152/1

تابع الجدول الثاني - الحقل الدلاي "الكون"

11/1	11/1	33/1	23/1	34/1	47/1	227/2	44/1	130/1	26/1	210/2	22/1
11/1	11/1	33/1	47/1	86/1	47/1	229/2	44/1	149/1	26/1	216/2	24/1
11/1	95/1	37/1	135/1	93/1	87/1	236/2	44/1	184/1	27/1	235/2	52/1
	98/1	61/1	148/1	98/1	90/1	260/2	47/1	187/1	27/1	239/2	62/1
	147/1	72/1	202/2	147/1	103/1	278/2	56/1	187/1	31/1	239/2	71/1
	147/1	94/1	230/2	152/1	104/1	280/2	79/1	221/2	34/1	239/2	77/1
	149/1	116/1	267/2	154/1	117/1	281/2	95/1	235/2	37/1	256/2	86/1
	182/1	316/2	271/2	160/1	125/1	314/2	100/1	256/2	57/1	270/2	97/1
	222/2		310/2	166/1	138/1		134/1	267/2	61/1	277/2	124/1
	234/2		316/2	166/1	143/1		148/1	269/2	90/1	295/2	130/1
	306/2			177/1	206/2		149/1		91/1	295/2	131/1
				221/2	217/2		169/1		91/1		131/1
				256/2	222/2		176/1		127/1		170/1
					263/2		180/1		130/1		175/1
					269/2		211/2		130/1		198/2

**الجدول الثالث**  
**الحقل الدلائي "الكون" - أفاظ الغصب والحياة**

15/	33/	35/	28/	3052	39/	2922	13/	132/	24/	184/	27/	147/	35/	2762	2122	141/	13/
16/	57/	78/	28/	3072	65/	3102	72/	134/	33/	184/	34/	147/	35/	2802	2142	148/	13/
104/	81/	85/	34/	3102	74/	3152	76/	2182	34/	2352	55/	198/	48/	2812	2152	151/	15/
133/	92/	85/	61/		80/		82/	2382	35/	2352	61/	166/	55/	2822	2342	152/	16/
153/	97/	88/	78/		86/		82/	2602	36/	2572	72/	169/	56/	2832	2352	153/	27/
175/	133/	104/	79/	143/			91/	2692	48/	2622	79/	175/	79/	2842	2352	154/	33/
2272	2312	113/	79/	148/			91/	2702	52/	2692	79/	176/	85/	2842	2362	156/	39/
2572	2692	118/	81/	160/			96/	3032	56/	2702	79/	176/	86/	2882	2372	161/	79/
2692	2692	123/	104/	170/			127/		77/		80/	176/	87/	2932	2372	161/	93/
2702	2702	124/	113/	170/			131/		77/		86/	176/	87/	2952	2382	167/	100/
الاجساد				180/			153/		80/		127/	2152	87/	2952	2392	168/	108/
104/	35/	172/	186/	184/			153/		80/		133/	2302	91/	2982	2402	169/	108/
158/	36/	175/	2092	186/			2152		97/		140/	2802	91/	3062	2562	169/	108/
166/	80/	176/	2222	187/			2192		98/		140/		104/	3082	2622	171/	109/
2342	2612	234/	2352	187/			2352		104/		141/		104/		2622	172/	116/
2702	2692	2692	2692	2202			2392		104/		149/		123/		2622	172/	125/
2762	2702	270/					2562		116/		172/		130/		2642	185/	131/
				2862			2692		125/		175/		131/		2642	2022	136/
	2702			2932			2692		125/		178/		138/		2652	2062	138/
3112				3042			2702		129/		182/		138/		2702	2072	139/

الجدول الرابع  
الجدول الدلالي - "الكون" - أفضاء الموت والجذب

164/1	18/1	13/1	14/1	42/1	20/1	14/1	21/2	16/1	25/2	41/1	280/2	14/1	284/2	237/2	215/2	119/1	12/1
228/2	18/1	20/1	14/1	88/1	20/1	33/1	236/2	12/1	25/2	43/1	294/2	27/1	285/2	258/2	216/2	133/1	14/1
235/2	19/1	32/1	14/1	104/1	27/1	72/1	266/2	22/1	263/2	64/1	306/2	48/1	294/2	238/2	218/2	133/1	44/1
235/2	22/1	42/1	15/1	203/2	39/1	116/1	276/2	26/1	263/2	94/1	310/2	63/1	295/2	260/2	219/2	141/1	44/1
235/2	35/1	50/1	17/1	239/2	58/1	134/1	305/2	61/1	263/2	95/1	311/2	83/1	299/2	260/2	227/2	143/1	45/1
258/2	35/1	69/1	26/1	252/2	92/1	210/2	311/2	74/1	266/2	115/1	311/2	83/1	302/2	263/2	230/2	143/1	82/1
239/2	58/1	74/1	27/1	253/2	118/1	214/2	312/2	74/1	266/2	129/1		85/1	305/2	263/2	237/2	144/1	82/1
260/2	58/1	96/1	47/1	257/2	149/1	229/2	312/2	82/1	271/2	153/1		109/1	308/2	264/2	238/2	156/1	83/1
266/2	88/1	123/1	113/1	260/2	152/1	230/2		98/1		161/1		118/1	308/2	264/2	238/2	159/1	84/1
266/2	158/1	135/1	147/1	264/2	159/1	230/2		141/1		164/1		123/1	310/2	268/2	241/2	162/1	94/1
270/2	171/1	157/1	158/1	265/2	212/2	256/2		148/1		164/1		140/1	313/2	268/2	241/2	164/1	99/1
الحريف	183/1	177/1	172/1	266/2	227/2	270/2		148/1		174/1		148/1	315/2	270/2	241/2	166/1	102/1
19/1	202/2	278/2		268/2	265/2	270/2		148/1		199/2		158/1		276/2	252/2	166/1	103/1
100/1	257/2	278/2		270/2	265/2	283/2		157/1		206/2		166/1		276/2	253/2	171/1	109/1
227/2				270/2	266/2	312/2		158/1		211/2		177/1		279/2	253/2	178/1	113/1
227/2						312/2		167/1		222/2		182/1		279/2	253/2	178/1	114/1
المقلب						313/2		170/1		227/2		221/2		280/2	254/2	179/1	115/1
18/1								179/1		228/2		229/2		281/2	256/2	207/2	118/1
158/1								180/1		237/2		230/2		281/2	256/2	212/2	118/1
299/2								182/1		255/2		231/2		282/2	256/2	213/2	119/1

## ملاحظات:

نظراً لصعوبة إيراد جميع الصيغ التي وردت عليها الكلمة عند الشاعر اكتفينا عند جميع الجداول بإيراد صيغة واحدة للكلمة، وفي بعض الأحيان نأخذ بعين الاعتبار المترادفات أو المعنى أو الجزء، وهكذا بإمكان كل كلمة أن تمثل حقلاً دلاليّاً فرعياً، مثل الحقل الأساسي "الإنسان" له حقل فرعي "الفاظ الجسد" كما له حقل فرعي آخر لعضو في الجسد بكل مترادفات ومعانيه وأجزائه.

### الجدول الأول (الفاظ الجسد):

أ - العين ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر هذه المفردات: الحاجبين، الأهداب، الجفن، الأحداق، البصر، مقلتي ← 118 مرة.

ب - اليد ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى وأوراق في الريح عبر المفردات: السواعد، الذراع، الأصابع، راحته، الكف ← 67 مرة.

ج - القدم ← حاضرة عبر المفردات: الساق ← 9 مرات.

د - الشدي ← حاضر عبر المفردات: النهدين، الحلمتين ← 7 مرات.

هـ - القلب ← حاضر عبر المفردات: الخفقات، الفؤاد، النبض ← 52 مرة.

و - الشرايين ← حاضر عبر المفردات: العروق، الوريد ← 13 مرة.

ز - الفم ← حاضر عبر المفردات: الشفتين، الثغر ← 30 مرة.

### الجدول الثاني (الفاظ الطبيعة):

أ - الأشجار ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر المفردات: الدوالي، أغصان، الظل، البراعم، التفاح، السرو، التوت، النخيل، الصنوبر، أرز، الكرمة، سندية، الكرز ← 25 مرة.

ب - الأرض ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر المفردات: التراب ← 85 مرة.

ج - العاصفة ← حاضرة عبر المفردات: الريح، الصاعقة، الإعصار، الزوينة ← 26 مرة.

د - التلال ← حاضرة عبر المفردات: الروابي، السهول ← 11 مرة.

هـ - النار ← حاضرة عبر المفردات: الحريق، الدخان، الجمر، أحترق، اللمبة تشعل ← 81 مرة.

و - الصنخور ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 ومج2 عبر المفردات: الحصى ← 31 مرة.

ز - الجبال ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 ومج2 عبر المفردات: الأعالي، القمم ← 15 مرة.

### الجدول الثالث: ألفاظ الخصب والحياة:

- أ - الحياة ← حاضرة في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر المفردات الدنيا، فعل يحيا، حي ← 74 مرة.
- ب - الانبعاث ← حاضر في الآثار الكاملة مج1 ومج2 عبر المفردات البعث والفعل تبعث ← 7 مرات.
- ج - الماء ← حاضر عبر المفردات دفع، السلسيل، الطوفان ← 17 مرة.
- د - النهر ← حاضر عبر المفردات الشلال، الأودية ← 10 مرات.
- هـ - السحاب ← حاضر عبر المفردات الغيوم، الغمام، غمام، الضباب ← 28 مرة.
- و - البحر ← حاضر عبر المفردات الموج، الشاطئ، العباب، بحيرة ← 23 مرة.
- ز - الينابيع ← حاضرة عبر المفردات الجلول، السواقي ← 23 مرة.
- ح - الزرع ← حاضر عبر المفردات المحراث، السنبلي، القمح، البلور ← 33 مرة.
- ط - الأزهار ← حاضرة عبر المفردات الياسمين، الورد ← 28 مرة.

### الجدول الرابع: "الموت والجذب"

- أ - الموت ← حاضر في الآثار الكاملة مج1 قصائد أولى ومج2 أوراق في الريح عبر المفردات جثته مات (بمشتقاته) ← 96 مرة.

ب - الجوع ← حاضر في الآثار الكاملة مج1 ومج2 عبر المفردات: جاع (بمشتقاته) ← 14 مرة.

ج - البكاء ← حاضر عبر المفردات: الدموع، الأنات، الأهات، الأئين، إتحاب ← 27 مرة.

د - القلق ← حاضر عبر المفردات: الحيرة ← 14 مرة.

هـ - الظلام ← حاضر في الآثار الكاملة عبر المفردات: الدجى، معمة، العتمات ← 28 مرة.

و - الفقر ← حاضر عبر المفردات: تكدح ← 12 مرة.

ز - النعش ← حاضر عبر المفردات: القبور، يدفن، الرسم ← 17 مرة.

جـ - الجفاف ← حاضر عبر المفردات: القفر، الظمأ، الجلبه اليس، اليباب ← 15 مرة.

بالنسبة للحقل الدلالي (الإنسان) ركزنا فيه على أعضاء الجسد، مع كل عضو حقل فرعي.

ولم نعتمد إلى الحقول الأخرى كأفعال الإنسان تفادياً لتراكم العمليات الإحصائية وتعقيد فعل التلقي.

### التحليل:

إن النظرة المتفحصة في جدول ألفاظ الجسد (الجدول الأول) تخرج بالملاحظات الملخصة فيما يلي:



- ألفاظ الجسد ذات دلالة إيجابية لأنها توحي بقدرة الإنسان على متابعة الكون والاتحاد معه عبر حاسة العين واليد والفم.  
- ألفاظ جُرِّدت من الدلالة الجنسية في بعض القصائد، خاصة في توظيف الشدي (النهدين)، وانزاحت دلالتها إلى دلالة أخرى غير جنسية.  
- ترفع أدونيس عن ألفاظ البناة فالشفتين لهما دلالة أخرى، وذلك لأن أدونيس منشغل برؤى وجودية وفلسفية.

- الواضح أن الشاعر يميل إلى استعمال ألفاظ الجسد التي تبين حركية الوعي الإنساني للبحث عن الجديد. فلقد وظف "العين" و"اليَد" و"القلب" و"الصدر" و"الفم" بكثرة مقارنة بالأعضاء الأخرى، وكل عضو بدلالة تحتكم لسياقات متنوعة، ونشير إلى أن هذه الأعضاء خرجت عن دلالتها المعجمية، لأنه ينسبها في بعض السياقات للطبيعة:

قالت الأرض في جفوني أباد

وساع، وفي شفاهي سؤال

بي الجوع إلى الجمال، ومن صلري

كان الهوى، وكان الجمال...

وسهولي مكسورة الجفن، لا يلعب

فيها قمح ولا سنبل<sup>(1)</sup>.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 147.

بالأرض هنا نسب لها بعض أعضاء الإنسان (جفوني، شفاهي، صلري، الجفن). يحاول بهذا تجسيد رؤيته في وضع الأرض التي تتطلب التغيير والتجديد. فقد أنسها، وأرادها موحدة تحت راية سوريا العظمى في ظل الحزب القومي السوري.

- أمّا الجدول الثاني (ألفاظ الطبيعة) فكلمة الأرض حاضرة على أوسع ما يمكن لأنها الشغل الشاغل للشاعر، إذ وردت خمساً وثمانين مرة، وحضرت النار بنسبة عالية إحدى وثمانين مرة، وتقاربت نسبة حضور النار بالأرض، وهذا ليقدم حنينه بما كان يأمل به الحزب القومي السوري من عودة سوريا العظمى ووحدتها، فالنار وفق دلالاتها الميتولوجية هي نار بيروثيوسية تحمل معها التمرد والنور، وفيها ثورية المواجهة للقوى المعادية لتوحد بلاد الشام والرجوع إلى فينيقيا. وفيها أيضاً نار أسطورة "الفينيق" الذي يحترق وينهض من رماده من جديد. وهذا ما سنوسعه عند تناول الجانب الأسطوري.

- بالنسبة للحقل الدلالي (الكون) ركزنا في الكون على الحقل الفرعي "الطبيعة" وعلى "حقل الخصب والحياة" ونقيضه "الموت والجذب"، لأهمية هذه الحقول في اختزال رؤى الشاعر. وأول ملاحظة هي أن ألفاظ الطبيعة تُنسب للإنسان، وأفعال الإنسان تنسب للطبيعة. وهذا ما أدرجناه في فكرة وحدة الوجود الصوفية التي ترى أن كل شيء في الوجود هو تجلٍ من تجليات الله. والشاعر يدخل معها في مبادلة الممارسات، ثم من خلال هذا بين قلرة الإنسان النبي الذي يعيد خلق تجليات الله:

أبداء، نخلق الوجود ونعطيه

حياة، كما نرى ونشاء

قطرات في أكفنا فلق الصخر

عبراء، واهتزت الصحراء<sup>(1)</sup>

تلخص مفردات معجم "أدونيس" بحقولها الدلالية رؤية الشاعر، فهو « شعر أنا حيث تتخذ الطبيعة مسرحاً، ولا ترى في العالم سوى طبيعته... »<sup>(2)</sup>. فمعظم القصائد في الآثار الكاملة م تقوم على المواجهة بين الموت والحياة، وبين الإنسان والكون بالانجذاب على غير الرؤية السابقة. إن الشاعر يبني من خلال الموت حياة جديدة، ويتوجه إلى الموت دون حزن واقعي، وهذا ما سطرته أسطورتا تموز، وفينيق...

إن ألفاظ "الموت والجذب" ما كانت إلا لتحقيق الانبعاث بألفاظ الخصب والحياة فـ "الموت" بالنسبة لأدونيس وقد تكرر (96 مرة) يمثل قطب العلاقات المضمونية في الحقول الدلالية، لأنه يعني الواقع الذي يأتي بالخلاص كحتمية للخصب والحياة. وهذه فكرة الشعراء التمزويين<sup>(3)</sup> الذين يشاركون في أسطورة تموز وهي فكرة البحث عن التجديد بتجاوز الواقع الذي يمثل "الأرض الخراب"<sup>(4)</sup>، فيها الجفاف

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 168.

2 - كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ص 15.

\* يراجع كتاب أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر، ص 9.

\*\* إشارة إلى قصيدة إليوت: الأرض الخراب.

والقفر وفيها الحضارة المتعفنة، وبقايا أفكار رثة، والناس ينتظرون الأمطار، لأنها تخصب الحياة من جديد، لأجل الاخضرار، وهي إحالة على تجدد الحضارة، الأمر الذي يلخص مرجعيات أدونيس الميتولوجية التي اجتمعت مع فكره الفلسفي.

نلاحظ من خلال الحقول الدلالية وجود حقول دلالية أساسية تمثل العمود الفقري أو بؤرة دلالات النصوص. لقد تكررت العين 118 مرة، وفيها قدرة الإنسان على تحري الموجودات.

<p>هذه عناصر مهيمنة على النسيج النصي وهو يسمى لإنتاج دلالاته وهي دوال مفاتيح لفهم رؤى الشاعر.</p>	تكررت الأرض 85 مرة،
	والنار 81 مرة،
	والموت 96 مرة،
	والحياة 74 مرة.

ونذكر أنّ المنطلق لفهم الشعر هو أنّ « اللغة الشعرية رمز للعالم كما يتصوره الشاعر كذلك هي رمز لعالم الشاعر النفسي، لا بدّ أن نفهم الشعر على هذا الأساس »<sup>(1)</sup>. يتعامل الشاعر مع الكلمات الخام ويحاول أن يشحنها برواه و « ينتزع الكلمة من دورها العملي اليومي ليجعلها ملتقى لإشراقات فكره، يكون قد أقام فيها صراعا بين مادتها

1- عبد الله محمد الغلامي: تشريح النص "مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة"، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت 1987، ص 101.

الأولية وطبيعتها الفنية. وهنا التحول وهنا الصراع هما ما نعنيه بعبارة لغة الشاعر الخاصة»<sup>(1)</sup>.

وكأن الشاعر وهو ينتج صورته يلغي المعجم الشعري، الذي كان يضم مفردات خاصة تتكرر في القصيدة العربية التقليدية، ينتج ألفاظاً قادرة على تقديم دلالات جديدة، فهي بمثابة رموز. إنه معجم شعري، لكن كل لفظة تمثل معجماً بذاتها، باختلاف سياقاتها.

أخذ الشاعر في تعامله مع الطبيعة كلمة "النار"، والتي وظفها 81 مرة، وهي تحيلنا على دلالات متباينة سياقياً، منها مثلاً ما هو توظيف رمزي أسطوري، كالتي توحى بنار "برومثيوس" الثورية، أو مرة أخرى بـ "نار" الخراب التي يأتي بعلمها الخصب وفي بعض الأحيان يبقى للنار الدلالة المعجمية. ومن خلال قراءة هذه السياقات وفق مرجعياتها نخرج بتجربة الشاعر الكلية وفق قراءة إعادة الإنتاج.

إن طريقة الإحصاء خادعة، إذ تعزل الكلمات عن سياقها وتعامل معها كدلالة معجمية لا أكثر. إلا أنها تقودنا إلى متابعة حضورها المكرر بأهداف، فلا يمكننا أن نذكر أهميتها في فهم مصادر قصائد الآثار الكاملة «فالمعجم يقوم بلور مهم في تركيب الجمل وفي معناها»<sup>(2)</sup>.

---

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 126 - 127.

2 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 68.

لذا فإنّ دراسة الألفاظ بمعزل عن تراكيب الجمل لا يأتي شمار، والإحصاء يبقى دون نتائج، لذا نقف عند رصد الحقول الدلالية داخل سياقاتها، بمتابعة الجمل لتبيّن مجاورة الألفاظ بعضها البعض، كما نتصور التواترات الواردة إلى جانب تقنية الحوار الداخلي.

وضع النحو العربي قوانين وقوالب لبناء الجملة، وقنّن للترتيب، ووضع قواعد للتقديم والتأخير، وقد حاول أدونيس أن يولي ذلك أهمية الاستفادة بطريقته.

ولا نغفل أهمية تعلّق الألفاظ المكوّنة لجملة أو لشبه جملة بعضها ببعض في تحديد الدلالة. كما أن التراكيب بإمكانها أن تبين طريقة جديدة لشاعر على آخر. فلو نتبّع مجاورة الألفاظ في الجملة عند "أدونيس" يمكننا أن نجد طرقاً جديدة خاصة به، فمثلاً في مجاورة الفاعل للفعل، والمضاف إليه للمضاف، والخبر للمبتدأ والموصوف للصفة. والحال لصاحبه... سنجد فيها الطريقة القديمة الجديدة. ففي قصيدة "أغنيات للموت":

1 كأن الموت إذا مرّ بي

يخنقه الصمت

كأنه ينام إن نمت

2 يا يد الموت أطيلي حبل دربي

خطف المجهول قلبي

يا يد الموت أطيلي

## علّني أكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قربي<sup>(1)</sup>

نلاحظ مجاورة المضاف إليه للمضاف (يد الموت) (حبل دربي) (كنه المستحيل)، والمجاورة بين الفعل والفاعل والمفعول: (أطيلي حبل...) (خطف المجهول قلبي) (أكشف كنه) (أرى العالم).

إنّ هذه العلاقات هي في قواعد اللغة، لكن الشاعر يستغلها في الوقت نفسه في علاقات جديدة بين الألفاظ إنّّه يوظف الموروث النحوي في سياقات من إبداعه الخاص. فهي لغة خاصة بالشاعر.

هذه العلاقات النحوية في التجاور، مع مراعاة عدم الخروج عن الموروث نجد الشاعر يبدع فيها، فقد جمع بين حقل "اليد" وحقل "الموت".

وفي متابعة مجاورة الصفة للموصوف، والخبر للمبتدأ يمكننا تصفح قصيدة "الوجه البعيد".

حين كسرتُ القشر والجليد

حين قتلت القمر المغطى بالسحر والدخان

دخلت في أغوارك المضاءة

بالعشب والبراءة

قرت وجه العالم البعيد

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 119.

لست على سريري المفروش بالجنون

رملية النعاس

لست معي قشا ولا يباس

يا امرأة الآلام والصّوان

يا أخت قاسيون<sup>(1)</sup>

نلاحظ مجاورة الصفة للموصوف (القمر المغطى بالسحر)،  
(أغوارك المضاعة)، (العالم البعيد)، (سريري المفروش بالجنون)،  
وهناك مجاورة الخبر للمبتدأ (لست رملية النعاس) (لست قشاً).

إنّ العلاقات النحوية أقامها القلماء وقتنوها، إلا أن الجديد هو في  
إقامة العلاقات الجديدة، فنحويّاً لا جديد فيها، إلا أنها تجدد دلاليّاً،  
فبين (القمر والسحر) و(الإضاءة والأغوار) وبين (السرير والجنون) لا  
نجد خروجاً عن تقاليد اللغة، لكن هناك خروج على تقاليد العلاقات  
بين الكلمات، حتى الصفة وردت على شكل إضافات انزياحية.

وما يمكن ملاحظته في شعر أدونيس من ظواهر تركيبية استعمال  
التقديم والتأخير بطريقة جديدة، كتقديم الأسماء في أغلب النماذج، مع أن  
هذه الظاهرة موجودة عند القلماء، إلا أنها عند الشاعر تأخذ منحى سيادة  
الاسم أكثر، حتى أنه يجعل الأفعال أسماء، ويبعد الفعل، وهي سمة  
الشعر الحديث بالأخص رواد مجلة "شعر". يقول في قصيدة "مرثية":

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 454.



الغبار يغنيك، يرفع أشعاره إليك

مانعاً للمهاري خطاك

رائياً هذه البقايا

من أغانيك من رؤاك

الغبار، يغطي زجاج الفصول

يغطي المرايا

ويغطي يديك<sup>(1)</sup>

نلاحظ في جملة "الغبار يغنيك" تقديم الاسم (الفاعل) الغبار على الفعل (يغني)، وكذا جملة "الغبار يغطي زجاج الفصول" قدم الاسم (الفاعل) الغبار فينتقل من (الفاعل) إلى (المبتدأ)، هذا نحوياً، أما دلالياً « فوجود الكلمة الدال في المطلع يعرضها لمشهدية استثنائية بها تكون الخصيصة الثانوية حاضرة بقوة »<sup>(2)</sup>.

لقد استهل معظم قصائده بالأسماء، ففي قصيدته "النهار" يقول:

النهار كسانا

بعباءاته القديمة

النهار بكانا هنا وبكانا هناك

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 510.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، ص 167.

فاتحاً صدره للهزيمة

راسماًشارة الملاك

فوق أشلائنا وخطائنا<sup>(1)</sup>

لقد قدم "النهار" على الفعل بلاغياً لهدف الاهتمام بأمر المتقدم، وفيه شهوة تقديم الأسماء تتكرر، ويتراجع الفعل عن مهامه، وفي بعض الأحيان يستغنى عنه، ففي "فاتحاً، راسماً" استغناء عن الفعل.

وتقديم الأسماء مع تأخر الفعل يصل إلى تأخير الفعل وتقديم نسق الجار والمجرور. وفي دراسة البنية الدلالية لا بدّ من متابعة السياق، لأنّ الشعرية تتولد أيضاً من نوعية التركيب المغاير للتركيب العادي. يقول في قصيدة "وطن":

للوجوه التي تتبيّس تحت قناع الكآبة

أنحني، لدروب نسيت عليها دموعي

لأب مات أخضرا كالسحابة

وعلى وجهه شراع

أنحني، ولطفل يباع

كي يصلي وكى يمسح الأحذية

( كلنا في بلادي نصلي، كلنا نمسح الأحذية )

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 466.

ولصخر نقشت عليها بجوعي  
أنه مطر يتدحرج تحت جفوني وبرق  
وليبت نقلت معي في ضياعي تراه  
أنحني - هذه كلها وطني، لا دمشق<sup>(1)</sup>

أخذ التقديم والتأخير هنا طريقة إعادة ترتيب مواقع الألفاظ بما يخالف قوانين اللوق، فهو "أنزياح تركيبى" يغير اللفظ شكلياً ومعنوياً: إن نسق الجار والمجرور في هذه القصيدة أخذ فهماً جديداً للتقديم والتأخير، خاصة عندما يتكرر على مدار كل القصيدة فتعي القصيدة في ذلك.

إن نسق الجار والمجرور "للوجه... أنحني" يتحول من "المفعولية" إلى "الفاعلية" في السياق الأصلي "أنحني للوجه" نحويّاً يشير إلى المفعولية، في حين "للوجه أنحني" يشير إلى الفاعلية، ثم إن الجار والمجرور تحول من الدلالة الهامشية في النسق العادي إلى دلالة رئيسية في سياق القصيدة.

وتعمد ذلك مع كل الأنساق "للدروب"، "لأب"، "لصخر"، "ليبت". وهنا يظهر تراجع الفعل في جمل أدونيس. ويتضح ذلك أكثر في تقدم الحال على الفعل أيضاً، لذا أمكننا اعتبارها سمة في تراكيب أدونيس.

إذن التقديم والتأخير ليس إعادة ترتيب مواقع الألفاظ مثلما فهم النحاة العرب، وإنما تغيير من "المفعولية" إلى "الفاعلية"، وهنا يكمن

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 453.

التجديد في قصيدة أدونيس. « فالمفاجأة الأسلوبية هي توليد اللامتظر من خلال المنتظر »<sup>(1)</sup>.

ونشير إلى أنه من خلال متابعتنا للمعجم الشعري في حقوله الدلالية، صادفتنا ظاهرة "التكرار" التي هي خصيصة أساسية في بنية النص الشعري، والتي تلعب دوراً دلالياً مهماً على مستوى التركيب. ولها عدة تمثيلات منها: تكرار الصيغة، تكرار التركيب، تكرار الصور والرموز.

في تكرار الصيغة نجد تكرار الحروف وتكرار الكلمات، وفي تكرار التركيب نجد تكرار الجمل وأشباه الجمل وتكرار المقاطع. وقد وردت كل هذه الصيغ في شعر "أدونيس" بمستوياته المختلفة، في تكرار الحروف نجد بكثرة حروف الجر و"لا النافية" وأدوات الشرط والنداء. فتكرار حروف الجر نجده في قصيدة "صوت":

أغني من الرعب

أغني من التمرد المقهور

أنت، ومن رعد على الصحراء

يا وطناً مصمّناً مكسوراً

يسير مشلول الخطى قربي<sup>(2)</sup>

---

1 - المسلي: الأسلوبية والأسلوب، ص 86.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 455.

وتكرار أدوات النداء نجده في قصيدة "وداع":

قلنا لك الوداع من سنين

قلنا لك المراثية التائبه

يا هالة الملائك الميتين

يا لغة الجراة الهاربه

الكلمات احتقنت بالوحوول

الكلمات ازيّنت بالمخاض

عادت لنا أرحامنا الغائبة

وها هي الأمطار والسيول

يا لغة الأنقاض

يا هالة الملائك الميتين<sup>(1)</sup>

يلجأ الشاعر إلى التكرار، وهذا مرتبط بالجو الابتهالي المرتبط بلوره برموز الخصب والنماء حين كانوا يبتهلون للآلهة بالدعاء من أجل الخصب. فهي ابتهالات طقوسية خاصة وأنه يتحدث عن الأمطار.

وفي تكرار حروف الجر في قصيدة "صوت" السابقة يحقق التشابك والاندماج والتفاعل بين عناصر القصيدة في وحدة مركبة، نتيجة العلاقة بين العناصر المكررة.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 469.

وفي قصيدة "وداع" مع تكرار أداة النداء "يا" تحققت النغمية وتماشت مع الابتهالات. وقد أُنشج التكرار بنية صوتية تغني المعنى.

أمّا في تكرار التراكيب أي الجملة وشبه الجملة والمقطع فأدونيس ينوع، لا بهدف التنويع بل بهدف تجريبية القصيدة، والابتكار. ففي قصيدته "أبحث عن معنى" يقول:

أبحث عن نفسي في قوة  
تقول لي أن أهدم الدنيا  
تقول لي أن أبني الدنيا  
أبحث في نفسي، في صبوتي  
عن الغد الأجل والأغنى  
أبحث عن معنى  
أنظم فيه الأرض والله<sup>(1)</sup>

لقد كرّر (تقول لي) ومقول القول هو (أن أهدم الدنيا)، (أن أبني الدنيا)؛ وبين المطلع والخاتمة يتم البحث (أبحث عن نفسي، أبحث في نفسي). ركّب فأنت النتيجة "أبحث عن معنى".

إنّ أدونيس، وهو يكرر "الجميل"، يستغل تقنيات في التكرار التركيبي، وكأنه إزاء عملية حسابية منطقية، فهو تكرر يؤكد التجريبية وينتج الثراء الدلالي.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، ص 108.

كما أنَّ تكرار الجملة ينقل محاور النص الفكرية ففي تكراره "أبحث" دلالة اللااستقرار في طلب "الغد الأجل". نحن هنا لسنا بصدد القبض على معاني القصيدة، لكن في التكرار استشراف لرؤى مركزية في الدلالة. فيها التأكيد على مدلول الجملة، إلى جانب وعي الشاعر رغبته في أن يجعل للعبارة أهمية خاصة، كي تكون (المحور)؛ ففي تكرار التراكيب « إلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه من سائر العناصر بالفاعلية »<sup>(1)</sup>.

يتميز أدونيس في تركيب التكرارات وكأنه يقوم بالتكرار التوليدي، مثلما رأينا في قصيدة "أبحث عن معنى"، إلا أنه لا يميل إلى التكرار اللفظي المكثف على طريقة السيّاب:

مطر

مطر

مطر (\*)

لأنَّ هدف أدونيس من التكرار هو تجاوز النغمة الموسيقية إلى دلالات خاصة، ولا يميل إلى التكرار المكثف، بل يشتغل داخل فضاء التكرار المخفف، وهذا ليس معناه أن الشاعر لا يهتم بالإيقاع، كما سنرى، غير أننا ارتأينا تناول التكرار في اللغة الشعرية وليس في

---

1 - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ص 172.

\* تراجع قصيدة السيّاب أنشودة المطر.

الإيقاع. وهذا ليس معناه أن التكرار ليس له أثر على الإيقاع بل له تأثير بالغ، كما سيأتي في قراءة الإيقاع.

نلاحظ في تركيب التكرار الانسجام بين عنوان القصيدة ومضمونها، وما اشتملت عليه من تكرار ففي قصيدته "التائهون" يقول:

أيها التائهون الحيارى

الذين يجيئون قبل الطريق

الذين يجيئون قبل النداء

باسمكم يتقدم فجر السماء

ساحراً أخذاً كالحرير

ولكم أرضنا وجميلتنا العنارى

ولكم في الرياح العنيدة

كبت هذه القصيدة،

أيها التائهون الحيارى<sup>(1)</sup>

استهل الشاعر قصيدته بالدوال المركزية "أيها التائهون الحيارى"، ثم قدّم التفصيل في هوية "التائهون" في تركيب توليدي استبدالي:

"الذين يجيئون قبل الطريق،

الذين يجيئون قبل النداء"

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 475.



ثم قدم (ما يريد) من دلالات، ويعود في الأخير إلى الدوال المركزية "أيها التائهون الحيارى"، لذا فهو تكرر وفق تقنيات، والصلة وثيقة بالعنوان الذي هو "التائهون". أما تكرر المقاطع والذي لا نجده في الشعر القديم<sup>(\*)</sup>، في الآثار الكاملة هو قليل جداً، لأن الشاعر يعمل على تجديد أبسط بنية تركيبية وبلغى السياق الثابت.

حتى وإن كرّر المقطع يكرره بالبدل، وكأنه لوحات مشهدة تركب الواحدة مكان الأخرى، فيلحق تغيير على المقطع المكرر لدرجة أننا نعي التكرار ولا نعيه. ولأننا نحس به فتابعه، ثم يحدث عدم إشباع الاعتقاد بالخط النهني المستقيم بانقطاع وتحول، ففي قصيدته: "ترتيلة البعث"، يكرّر عبارة "فينيق يا فينيق"، ثم يكرر عبارة "فينيق خلي بصري عليك خلي بصري".

فالقارئ عندما يتابع تكرر العبارة يعتقد تكرر المقطع، لكنه يفاجأ بلوحة جديدة مع كل مقطع جديد. « إنَّ القارئ على طول هذه التراكيب لا ينتظر دلالة محددة معلومة. القارئ أمام دلالات جديدة كلما تقدم في فعل القراءة، قد تصلحه أحياناً، إلى الحد الذي يفقد فيه كل صلة بهذه اللغة التي يتعامل بها (...) إنها لغة تحقق اللاتواصل بسبب طبيعتها التركيبية أو تحقق التواصل كلّ»<sup>(1)</sup>.

---

\* ما نجده في الشعر القديم - وبالتحديد في الموشحات - تكرر اللازمة.

1 - تابتي فريد: شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980، مخطوطة مذكّرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1996 - 1997، ص 92.

لذا فعملية التراكيب تحتاج إلى متابعة دقيقة، لأن فيها ما هو متعارف عليه، وما هو مولد خارج الضوابط النحوية. ويمكننا إيجاز بعض الظواهر الواردة في تراكيب جمل شعر "أدونيس" في النقاط الآتية:  
- تتتابع الجمل دون روابط نحوية كالنقاط والفواصل وحروف العطف، وأن استعمالها يكون بطريقته الخاصة يقول في مقطع من قصيدة "أثقال":

أغفو على الريح ويغفو معي  
حتى بهاء الشمس حتى الصباح  
أحمل أسراري إلى عالم  
حملني أثقاله واستراح<sup>(1)</sup>...

انزاح هذا المقطع عن الربط الذي هو قرينة نحوية ودلالته تعمل على إحكام العلاقات اللغوية، لقد حذف الروابط، إذ لا وجود لا للفاصلة ولا للنقطة، وقد وردت فقط النقط المتتابعة في نهايته. وكأن المقطع عبارة عن انسياب دلالي بلغة انسيابية دون انقطاع. وهذا راجع إلى الحدائث الشعرية التي تحول التراكيب اللغوية إلى سلسلة طويلة من الاحتمالات الدلالية، فأدونيس الذي فجر اللغة استطاع تفجير التراكيب لتنتفح الدلالات أكثر. وفي اعتقاد الشعراء تجسّد هذه التراكمات في الجمل بنية الواقع بكل تراكماته. فالربط في قصيدة الحدائث يحطم القواعد المألوفة.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 63.

- لا يراعي القوانين النحوية والتراكيب المألوفة في بناء الجملة، بل يعيد التركيب وفق ما تقتضيه تجربته الشعرية.
- غياب العطف حيث يتوقع ظهوره تركيبياً، يقول في قصيدة "رؤيا":

ألمح بين الكتب الدليلة  
في القبة الصفراء  
مدينة مثقوبة تطير  
ألمح جدراناً من الحرير  
ونجمة قتيلة

تسبح في قارورة خضراء..  
ألمح تمثالاً من الدموع  
من خزف الأشلاء والركوع<sup>(1)</sup>

نلاحظ غياب الربط بين "ألمح... وفي القبة الصفراء"، وحين تنتهي جملة "ألمح" عند "تطير" تكون النقطة لتبدأ جملة "ألمح" وهكذا. وكأن تلك الأفعال حلقات في سلسلة واحدة. والمقطع بكامله جملة واحدة. إنه يعتمد القطع والفصل والتراكم دون روابط نحوية أو دلالية، وهي مغامرة تشتت القارئ في بحثه عن الدلالة. البنية الدلالية في هذا الشعر هي نتاج السياق، بحيث يعتمد القارئ في إنتاجية الدلالة التي يتبعها على طبيعة التراكيب، وليس على ما توحى به العلاقات اللغوية.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 440.

إنّ بنية اللغة في شعر أدونيس ليست مشكّلة في صيغة نهائية ونمط كامل محدد، وإنما هي تشكل مستمر فلا نستطيع أن نضع بنية اللغة عنده وفق عناصر واضحة، فلو قارنا بين أول قصيدة في الآثار الكاملة وآخر قصيدة سنجد الفوارق. لقد حاول أن يوسع الأبعاد الدلالية إلى أبعد الحدود، فلجأ في ذلك إلى لغة الغياب التي نتجت عن "الخلق" و"التفجير" و"الغموض" (\*).

يبدو أنّ شعرية اللغة عند أدونيس أساسها الانفتاح الدلالي إلى أبعد الحدود، لذا سخر أدواته الشعرية لذلك، فوجدنا فيها لغة الغياب والثنائيات الضدية ومعجمه الشعري رمزي أكثر، ألغى التعبيرية (\*\*)، ومتشبع بمراجعيات مركبة، وسيطر عليها الفكر الفلسفي. ولقد سعى إلى تكثيف الأسماء لأنها مجردة من الزمان فتفتح دلاليًا. كما تصرّف في الروابط التي قنّنها النحو العربي بالخرق من أجل تعدد القراءات والانفتاح الدلالي الذي يفتح القراءة بكل مستوياتها.

عمل أدونيس على الابتعاد عن شراك الواقعية المجترّة التي أنتجتها البرجوازية والمادية، وتبنى الجمالية التي تتجاوز الواقع لتبتكره، فوقع في الغموض الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى الإبهام. خاصة عندما

---

\* مصطلحات وظفها أدونيس في تنظيراته.

\*\* مصطلح "التعبيرية" (L'expressivité) خاص بالأسلوبية «يشمل ظاهرة إبراز المتكلم بعض أجزاء خطابه، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات». عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 178.

يبتكر دلالاتٍ وفق رؤاه، فيحتاج القارئ إلى قدرة تفوق النص، وهذا ما لا يمكن أن يتحقق. وفي إنتاجية الرموز الناتية غابت القاعدة القديمة في أن المعنى المعجمي أساس تشكيل الدلالة الموحية والمجاز، بل أصبح نتاج الجدة والابتكار في تركيب نموذج لغوي جديد يخلقه.

إنّ أدونيس حاول تنظيراً وشعراً أن يهتم بطريقة القول أكثر من محتواه، في حين الشعرية القديمة تهتم أكثر بالقول ولقد أوغل في أبعاد اللغة الخالقة للدرجة صب النظرة على شعرية اللغة دون سواها، وهذه نظرة تُغالي في إعطاء الجمال أبعد من نصيبه ممّا يجرّ إلى الإبهام، كما أن هذه النظرة تجعلنا نقرأ النص مغلقاً بمعزل عن محيط إنتاجه. وهذا يفتح نقداً للشعرية اللسانية.





## الفصل الثاني

### بنية الصورة الشعرية

- التكثيف.
- التفاعل النصّي.
- الرمز والأسطورة.

أول الشعر:

أجمل ما تكون أن تخلخل المدى

والآخرون - بعضهم يظنك النماء

بعضهم يظنك الصدى

(...)

أجمل ما تكون أن تكون هدفاً

مفترقاً

للصمت والكلام

أونيس





لقراءة الشعر العربي الحديث وبالتحديد شعر أدونيس لا بدّ من الوقوف عند آليات بناء الصورة الشعرية، مع قراءة تنظيراته التي توجه مشروع الحداثة الشعرية من خلال الأساسيات المهيمنة على رؤيته للنصوص كبدائل لتغيير<sup>(\*)</sup> بنية القصيدة العربية القديمة. ولقد تظن النقد إلى كون الصورة الشعرية مهمة في بنية (القصيدة الحديثة) لأنها تبرز الطاقة الإبداعية والقدرة الفنية للمبدع.

لقد بنى أدونيس شعرية القصيدة على الإبداع والابتكار، ولكي نتوصل إلى قدرة الشاعر على الإبداع لا بدّ من قراءة الصورة الشعرية التي توصلنا إلى دراسة فنية متكاملة لأنها تضيء الملامح المميزة لفردة أسلوب الشاعر.

لقد تغيّر مفهوم الصورة وتنوعت القراءات لها، كما تغير مفهوم الشعر. ولقد كثرت الدراسات الشعرية التي تبحث في الصورة لفهم الإبداع، وتنوعت المسالك في تناولها.

وفي دراستنا للصورة الشعرية وضعنا نصب أعيننا بعض أدوات تحقيق الابتكار والإبداع خاصة وأن أسس الكتابة عند أدونيس تتركز على "الخلق"، الذي يفلت من القراءة النهائية التي تستنفد المعاني والدلالات إلى جانب الغموض الذي يعد خاصية تفتح تعدد القراءات.

---

\* مصطلح "التغيير" يراجع: شكري محمد عياد، الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971. ويراجع كذلك أدونيس: الثابت والمتحول، 3 صدمة الحداثة، دار العودة، ط 4، بيروت، 1983، ص 146.

فالمباحث هي: التكثيف، والتفاعل النصي، والرمز والأسطورة. وهي مباحث كلها تشير إلى انفلات الصورة الشعرية من القراءة الأحادية. فعملية القراءة تحدث تفاعلاً بين النص والقارئ ومن القارئ إلى النص<sup>(\*)</sup>. ومع تعدد القراءات تتحقق إنتاجية النص، ويتم ذلك بمتابعة جدلية الحضور والغياب. ودور القارئ يتمثل في استحضار المدلول الغائب. هنا المدلول الذي يصعب القبض عليه مع التكثيف والانفتاح الدلالي بالرمز والأسطورة. درسنا في عنصر التكثيف الآليات المستغلة لتقريب الصورة من الحلم. وكيف استغل الشاعر تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى ليصل إلى الكتابة الشعرية، وكيف تحققت تجريبية القصيدة مع المعرفة والفكر.

تبعنا في مبحث التفاعل النصي كيفية إنتاجية النص الأدونيسي، واهتمينا إلى مفاتيح القراءة مع التحليل والتفكيك وإعادة التركيب لأننا مع التفاعل النصي نفك النص المرجعي الذي امتصه النص المنتج. وبحثنا في كيفية حدوث الامتصاص.

وفي مبحث الرمز والأسطورة بحثنا في إنتاج أدونيس لرموز ذاتية وفي إمكانية تلقيح الفكر الراهن بالفكر المرجعي، المتمثل في الرموز التاريخية والدينية، بهدف جس قلدات أدونيس على الابتكار. وفي الأسطورة نستبين اللقاح الفكري وتطعيم "الآن" الفكري بـ "النحن" الماضوي. والقدرة على التركيب، بغلبة الرؤية الخاصة، وفق القناعة بالاستفادة لا الانصهار.

---

\* إشارة إلى نظرية التأثير لأيزر.

الصورة الشعرية تضيء آليات الإبداع، لأن الإبداع متغير والصورة تتغير معه، ربما أن أدونيس من رواد "الحداثة"، فلا بد من متابعة كيفيات تغير الصورة عنده. كما حاولنا متابعة الخارج النصي الذي قدم لنا هواجس "أدونيس" التي ساهمت في تشكيل الصور وفق رؤى معينة دون غيرها.



## 1 - التكيف

إنّ الاشتغال في بنية القصيدة بات هاجساً يبحث عن بدائل إبداعية، وقد أخذت الصورة في الشعر الحديث دوراً رئيساً وفعالاً حتى أصبحت تكون أساس التركيب الشعري. فهي البديل الذي يلغي أبسط عناصر البلاغة من تشبيه أو استعارة في شكلها التقني. ولم تعد الدراسات البلاغية تعتنى بالعناصر السابقة تقنياً، بل توسعت إلى دراسات بنيوية تبحث في كيفية بناء الصورة أسلوبياً.

وقبل الولوج في متابعة الصورة الشعرية عند أدونيس لا بدّ من إدراك أنّ « لوطن الكتابة عنصران متلازمان: حرية الرؤية وأدوات تحديث الرؤية... »<sup>1</sup>، لأنّ هذين العنصرين يشتغلان في إعطاء الصورة الثراء الدلالي في مقاومة القراءة بمستوياتها.

لقد سعت جهود الباحثين إلى البحث عن مفهوم للصورة فتنوعت الجهود والمفاهيم. ويعرفها أدونيس قائلاً: « إن الصورة الشعرية ليست

---

1 - محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 1994، ص 41.

تشبيهاً واستعارة، فالتشبيه يجمع بين الطرفين: المشبه والمشبه به، إذن هي جسر بين نقطتين، أما الصورة فإنها تُوحّد بين الأجزاء المتناقضة بين الجزء والكل، إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة (...) من هنا تصبح الصورة (مفاجأة ودهشاً) تكون رؤيا أي تغيير في نظام التعبير عن هذه الأشياء<sup>(1)</sup>. عرف أدونيس الصورة في أنها تحقق الرؤيا والشعر" عنده "رؤيا"، إذ يقول: «الرؤيا في دلالتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات (...) الرؤيا تُعنى بىكاره العالم، ويعنى الرائي بأن يظل العالم له جديداً (...). من هنا يرفض الرائي عالم المنطق والعقل. فالرؤيا إذن كشف: إنها ضربة تزيع كل حاجز أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراء»<sup>(2)</sup>.

إن مصطلح "الرؤيا" يحمل بهذا الشكل بعداً ميتافيزيقياً يرتبط بالخيال والكشف مع تجاوز المجهول، وينطلق بقناعة العالم الغيبي، لأن الثقة فقدت مع العالم المحسوس<sup>(3)</sup>.

1 - أدونيس: زمن الشعر، ص. ص 154-155.

2 - أدونيس: الثالث والمتحول 3 صلعة الحلقة، ص 166-167.

\* «رؤيا (Vision) تمثل ما هو غير موجود على أنه موجود وذلك عن طريق الإحساس الرهيف والخيال المبدع، وهي أيضا شعور بأن المستحيل في رأي الآخرين ممكن التحقيق بحيث يبرر لصاحب الرؤيا في وضوح صاعق كأنه مائل أمام عينيه. وقد تؤدي هذه الحالة إلى تعبئة جميع القوى في تحقيق ما هو مستحيل أو معجز.»

يتضح من خلال تعريف أدونيس للرؤيا الجمع بين الإبداع والابتكار، والبحث عن الجديد، وارتباط المبدع بالنبوة في إنشاده الابتكار، ومعرفته ما يتجاوز قدرته. فالصورة مرتبطة بالنبوة، لأنها قفزة خارج المفاهيم المتعارف عليها. فمهمة الشاعر هي البحث فيما خلف الأشياء.

إنَّ الحداثة الشعرية في سماتها الفنية تفتت العالم الخارجي وتحوله إلى رموز وإشارات؛ أما العلائق بين الأشياء فتحول إلى تجريد، ويعوض الواقع بالميتافيزيقيا في المضامين؛ أما الجوانب الجمالية الفنية فتتخذ التجريب سبيلاً لها. وتبني الحداثة الشعرية على فلسفة الحلم كروية للباطن وتفتت العالم الخارجي لتتفاعل معه، ويشكل عن طريق الخيال الذاتي الذي يقدم دلالاته في إحياءات تغري القارئ، ولا تقدم له كل شيء. تتشكل كل الصور وتبني التجديد اللائم وفق بنيات وتشكيلات فريدة.

كما أن الصورة « هي الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني جديداً ومبتكراً، مما يحيلها إلى صورة مرثية معبرة وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر عدول عن

---

← وينتج عن تفرد الفنان أو الأديب بالرؤيا عن الآخرين (...) القصيدة... أنها عمل قوامه ثلاثة: رؤيا ورؤية وفعل جمالي»، يراجع: جيور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، يناير 1984، ص 134.

صبيغ إحالية من القول إلى صبيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي»<sup>(1)</sup>.

ترتبط الصورة بالتفرّد في صوغ الإيحاء، فالمبدع يملك رؤية خاصة تضيء جوهر العالم وتعمل على تأسيس وجود جديد. وتبني قدرته رؤيته الفنية في تجاوز المؤلف. ويركب الصور تركيباً معقداً وفق تناقضات تدهش القارئ وتخلخل ذاكرته الفنية. وتقوم على انفتاح معنوي وشعوري يحقق التكثيف الدلالي، بحيث لا يستطيع القارئ القبض على الدلالة النهائية، لأن القصيدة متعددة الدلالات « وكلمة صورة تتعلق بالأدب مثلما ترتبط بعلم النفس والانتروبولوجيا، فذكرى الإدراك الحسي التي يستحضرها الإنسان سواء كان بصرياً أو سمعياً أو ذوقياً أو لمسياً - على تفاوت قوتها وتداخلاتها فيما بينها - تقيم في وعيه صورة عن هذه المدركات، وعندما يعمد الشاعر إلى إثارة هذه الصور بالأخيلة وبحيل لغوية أخرى مثل تراسل الحواس وتجسيد المجردات فإنه يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي»<sup>(2)</sup>. فالصورة هنا ترتبط بالخيال، الذي هو قوة حيوية أولية في عملية الإدراك، وهو مادة كيماوية تحقق الائتلاف بين عناصر متباينة، وهو ملكة تؤدي إلى توليد المعاني وإنتاج صور جديدة.

---

1 - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي

العربي، ط 1، المغرب 1994، التوطئة لعبد الله إبراهيم، ص 3.

2 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب، الكويت 1992، ص 186.

و"الصورة تركيب مجازي"<sup>(1)</sup>، لذا أصبحت دراستها من أعقد الدراسات، لأنها اتخذت أسساً فنية جديدة ومضامين مبتكرة، اعتماداً على الرمزية والخلق الشعري. وأدخلت كل العناصر المعرفية وعناصر الفنون الأخرى كإبدالات تثري بنيتها. القارئ الذي يتوجه إلى الصورة، لا بد أن يكون مُلمّاً بالمعارف الحديثة ويكون قارئاً من الدرجة الأولى للأجناس الأدبية، إلى جانب تسلحه بالنظريات الفلسفية الفاعلة. وإنّ فاعلية الصورة تحال على عملية إضاءة وكشف، مع عملية القراءة لأنّ تلك الفاعلية بناها الخيال الخلّاق، الذي نظر إلى الأشياء على أنها رموز.

ولا نغفل الرؤية الجمالية التي هي المنشودة في العمل الأدبي، فالشعرية حريصة على ما يحقق للنص فرادته وتميّزه لـ «أنّ المظاهر الأشد أدبية في الأدب والتي ينفرد وحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية، وأن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته»<sup>(2)</sup>.

وتحقق للغة المكانة الأولى بين العناصر المكونة للصورة الفنية، لأن الإبداع الشعري يتمثل في الإبداع اللغوي، وبأسلوب متفرد يجمع المفردات في علاقات فنية مبتكرة.

1 - يميني العيلى: في معرفة النص، ص 105.

2 - تزيفطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1987، ص 84.



كما أنّ الصورة غدت « تركيباً معقداً أو مسرحاً للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمدد في كل جانب وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع... »<sup>(1)</sup>.

لذا تنتج بنية النص ومعناه عن التفاعل مع نص القارئ، الذي تعلم أهدافاً ووظائف تُكوّن بنيات الأدب، إلى جانب التشبع الخارجي الذي يتشارك فيه مع المجتمع، فالقارئ مبدع يتشارك مع النص يعني تلك التركيبات المعقدة والتناقضات فيه.

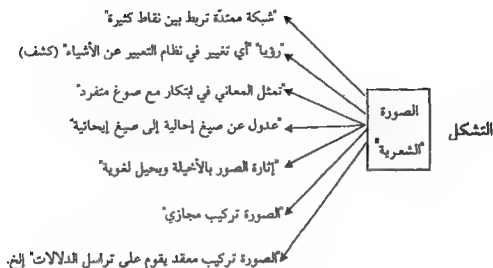
إنّ متابعتنا للمفاهيم المختلفة للصورة، ليس بدافع الإحصاء لأن كلّ مفهوم مفتاح لاستيعاب عناصر تشكل الصورة. ولتناول عنصر التكثيف لا بد من جمع كل العناصر السابقة.

وكي نتبين عناصر التكثيف الذي هو خاصية جامعة لخصائص تركيبية في الصورة نستعيد مفاهيم الصورة في هذه الترسمة:



---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر، ص 258.



لقد اكتفينا ببعض التعريفات للصورة التي تقدم عنصر التكثيف، الذي يحدد جودة القصيدة. القصيدة الجيدة «لا تكتمل إلا إذا حافظت على تكثيفها ورفضت الاستسلام لأول وهلة»<sup>(1)</sup> والتكثيف هنا مرادف لتعدد القراءات، وعدم استنزاف النص الأدبي، لأنه يمارس العطاء والامتناع و«يتجلى التركيز أو التكثيف في قدرة الصورة على استيعاب طاقة من الدلالات والعواطف القابلة للتوسع والعطاء الغزير بعد التأمل الطويل وإنشاء الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة للحصول على الوحدة الذاتية التي تربط بين الشاعر وعالمه وأوثق الارتباط ويتم هذا

1 - عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، ط 1، بيروت 1985، ص 85.

التركيز أو التكثيف بقدرة الشاعر على انتقاء عناصر الصورة وموضوعها انتقاء موفقاً وتشكيلها تشكيلاً موحياً...»<sup>(1)</sup>.

إنَّ الشعر عند أدونيس "رؤياً"، لذا يتجاوز أحداث الواقع، بل ويتعارض معها، لأنه يتناول أفكاراً ومعرفة ومشاعر سابقة للأحداث. فهو يلغي نظرية الانعكاس التي تؤمن بتصوير الأشياء، والمظاهر الواقعية، لذا طعم الشعر بنتائج الفكر، وكثف الوعي الشعري في نظره للعالم.

لقد خضعت الصورة الشعرية لـ "الرؤيا" وتوحدت بالشعر، وتقوم جمالياتها على الكشف والغيب بالانفصال عن الواقع فهي تُقرأ على مستويات مختلفة، ومن منافذ متنوعة: أسلوبية وبنوية وسميائية... إلخ. ومن خصائصها الانسجام في البنية والتفرد في إبداعها، إلى جانب الحركية والجدلة وفق الرؤية الجديدة التي تعبر عن الحداثة الشعرية.

وقبل التطبيق على أشعار أدونيس نقف عند الهواجس التي ساهمت في تشكيل الصور بتلك الطريقة منها: مرجعياته الفكرية والفلسفية التي شكلت رؤية فنية خاصة، كالصوفية التي تشبع بها ويقول: «هكذا تضيئنا الكتابة الصوفية (النفري) التوحيلي» ابن عربي) في فهم ثلاث قضايا ترتبط بالكتابة إجمالاً، هي التي كانت وراء تغير الكتابة الشعرية

---

1 - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 167 - 168.

العربية...»<sup>(1)</sup> ومنها أن الشعر ليس لعباً لغوياً، يرى أن الكلمات تزين، بل هو انفعال وفعل فيهما يجتمع الإحساس والفكر. إلى جانب أن الواقع الخارجي هو جزء من الوجود، لذا كان الارتباط بالثاني شعرياً أهم، إضافة إلى أن الحقيقة سر، يكمن في باطن الأشياء والإنسان يتوجه إليها بطرق معرفية خاصة. ولهذه النقاط بالغ التأثير في رؤية أدونيس الشعرية.

كما يمثل هاجس البحث عن الذات الحضارية مَرَكِزاً في إشعاع أفكاره، ف«المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية، إنها بكلام آخر، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها»<sup>(2)</sup>، خاصة وأن أدونيس في مرحلة الخمسينيات انضم إلى الحزب القومي السوري الذي يتبنى الخروج عن القومية العربية السائدة آنذاك، وكان انشغاله السياسي منصباً على وحدة "سوريا"، إلا أن هذا لم يمنعه من القلق الحضاري إزاء الحضارة الإنسانية، وهنا منعطف يطرح تساؤلاً كبيراً كنافذة لوعي إبداعاتنا الأدبية والنقدية ونحاول موقعتها وفق وابل الإشراقات الفكرية.

إن «حركة الحلائل الشعرية تستمد جزءاً من حيويتها وفعاليتها من الدهشة الصادمة أمام "الآخر" وجاذبية العلاقة به وإن ارتبطت بتغيير

1 - أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 154.

2 - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، ط 2، بيروت 1978، ص 21.

الوقائع في التاريخ والاقتصاد والواقع والطبقات وغيرها...»<sup>(1)</sup>.

كان وعي الذات هاجس أدونيس حتى عندما عاد ينقب في الشعرية العربية القديمة، ليؤسس شعرية تستشرف المستقبل وتتجاوز الشغرات والمزالق الماضية.

و«هكذا تمثل تجربة أدونيس النقدية والشعرية لحظة الحدأة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها واستلابها أمام الآخرين»<sup>(2)</sup>. يبقى أنه استطاع تجاوز ذلك مع الممارسة، وهذا يظهر في تنامي قصائده. وما توجّهه لمتابعة الماضي المعرفي والشعري للذهنية العربية إلا بحث عن وعي الذات لاستشراف المستقبل.

ولم يكن يعلن القطيعة مع التراث بمفهومها، بل كان يؤمن بالتجاوز. والهاجس الآخر الذي كان له بالغ التأثير على الصورة، هو الاشتغال بالنائم في الشعرية العربية التي بإمكانها تجاوز مزالق الماضي، وتؤسس لشعرية تلحق الحدأة العالمية، فأدونيس نظّر للشعر وكتبه وهو دائم البحث عن برنامج للكتابة، والدليل على ذلك اختلاف القصائد في أسلوبها، حتى أننا لا نستطيع أن نجد سمات أسلوب أدونيس ونحلدها، فهو دائم التجريب لإبدالات يعرضها.

---

1 - مصطفى خضر: الحدأة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق 1996، ص 117.

2 - مصطفى خضر: الحدأة كسؤال هوية، ص 152.

وتنوعت آثار المغامرة على النص في شعر أدونيس، وأصبح القارئ يفاجأ بعلامات غير متوقعة مع كل قراءة خاصة، وأن نظرية الشعر عنده مبنية على الغموض. إنها بلاغة نقيضة للبلاغة القديمة، ويمكننا الاطلاع على آراء أدونيس النقدية والتي وسعها في البداية مع مجلة "شعر" ثم مجلة "مواقف" إلى جانب كتبه النقدية.

ولا يمكننا أن نهمل الخلفية الفكرية الميتولوجية التي "تولّد" الإنسان، والتي تشبع بها "أدونيس" وانبنت على الفكر "النيتشوي" الذي يرى في الإنسان البطل، فشعره « مكرس منذ بداياته، منذ "قصائد أولى" و"أوراق في الريح" و"مهيار" بخاصة، لانتظار البطل (...) مخلص، مأمول، تُمنَح له جميع الصفحات »<sup>(1)</sup>.

ويرى في الإنسان القوة التي تصارع كل القوى، وتبحث عن تحقيق ذاتها فهي النموذج الذي يحقق « الإنسان هو الأغنى »<sup>(2)</sup>، ومنه يستلهم كل القدرات التي يمنحها للطبيعة وللأشياء، ليحقق معها "وحدة الوجود"، والتكامل الفني، فتحقق الصور فلسفتها من خلال هذا. وعالم الأفكار غير واقعي، يحاول أن يجسّد الواقعية في معانقته الأشياء، والظهور من خلالها، فهو يخضع مظاهر الطبيعة لتصوراته الخاصة، ثم إن أدونيس يمارس التجريب الدائم في بحث عن قصيدة تتجاوز عمود الشعر، إنه « يدعو إلى القصيدة الجديدة - القصيدة الدفئة الكيانية أو القصيدة - الرؤيا الكونية والتي يسميها في مكان آخر

---

1 - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 13.

2 - وفيق خنسة: جلد الحلاثة في الشعر، ص 138.

بالقصيدة الكَلّية، القصيدة المفتوحة التي ستحل محل القصيدة - الحكاية أو القصيدة (...) - الأفكار أو القصيدة - الزخرفه أو القصيدة - الوصف والموضوع الخارجي»<sup>(1)</sup>.

يريد بهذا القصيدة "الحداثة" التي تتجاوز المحاكاة والصنعة والتي تتخطى اعتماد الواقع لتصفه.

إنّ اشتغال أدونيس داخل بنية العمل الإبداعي، في أدق جزئياته، جعلته يهتدي إلى عناصر متنوعة في تشكيل الصورة، حتى « إنّ القصيدة تعبر عن رؤية تتجاوزية للمستقر والثابت والمظهري والمحدود، وعن دعوة فاعلة من أجل التحقق الشامل الكوني، وتكاد هذه الرؤية وهذه الدعوة في القصيدة أن تكون هي رؤية أغلب قصائد أدونيس »<sup>(2)</sup>.

تلعب الطبيعة في تشكيل الصورة عنده دوراً فعالاً، فهناك دائماً معطى من الطبيعة في بنية الصورة، ومنها تتحقق انقلايتها، وتظهر تمثلات هذا الانقلاب في تلك التركيبات التي تجمع نكهة الطبيعة، وتحقق الأسلوبية الجديدة علاقات مبتكرة في تنوع الصورة.

إنّ أدونيس يعيد خلق الأشياء في سياقات جديدة بتحويل الشيء إلى شيء جديد يكتسب أبعاداً مغايرة جديدة. ويعلل استغلاله الطبيعة شعراً،

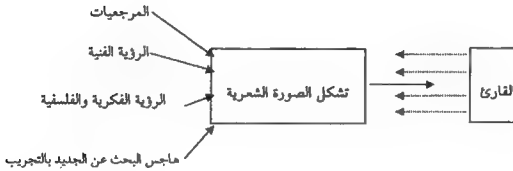
---

1 - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت 1983، ص 13.

2 - مجموعة من الأساتذة: في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1988، ص 37.

فيقول: « لئن كانت العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة عبر العقلنة العلمية فإن الشعر هو العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الإنسان، أي مع ماهيته الخاصة عبر الطبيعة »<sup>(1)</sup>.

ويعد أن استجمعنا بعض العناصر المهمة التي لها تأثير مباشر في بنية الصورة الشعرية إيماناً منا بأنَّ العلاقة بين الصورة والتجربة الشعرية محرق أساسي للدراسة نشير إلى أنها عناصر ساهمت بفعالية في "التكشيف" والتي اجتمعت لتشكيل الصورة الشعرية، وهذا ما تبينه هذه الترسيم:



يتوجه القارئ إلى "الهدم والبناء" وعليه أن يعي كل النقط السابقة حتى يستطيع البحث في أدق تركيب لهذا "الكل" الصورة. وقبل تعاملنا مع صور أدونيس الشعرية تطبيقاً نشير إلى أنه « لا يوجد حتى الآن منهج عالمي موحد للدراسة الصورة، وليس هناك مفتاح سحري

1 - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت 1989، ص 106.



وحيد يفتح لنا كل أبوابها على مستوى التحليل النصي»<sup>(1)</sup>.

و"التكثيف" الذي حققه أدونيس كخاصية أساسية للصورة الشعرية عنده، نرى فيه امتصاصاً للخصائص الأخرى كالجدة والنمو والائتلاف، فـ « هذه الخصيصة ترصد الحد الذي استطاع الشاعر الوصول إليه في استيعابه لحقيقة الصورة الجديدة القائمة على كونها وسيلة الشاعر لتجسيد المضمون وجلالته خطوة فخطوة وتوليد أفكار القصيدة الحيوية، فليست هي حلية شكلية لا تمتلك قيمة موضوعية ولا تستبطن رؤية الشاعر وهواجسه، فإن لتركيزها وتكثيفها دوراً فاعلاً في تماسك البناء الشعري»<sup>(2)</sup>.

ويحقق التكثيف "الاقتصاد السردى"، فيزول "البذخ اللفظي"، يقول بارت: « لماذا كل هذا البذخ اللفظي في نص ما، أيشكل ترف اللغة جزءاً من الثروات الفائضة ومن الإنفاق غير المجدي، ومن التبذير غير المشروط»<sup>(3)</sup>.

كما يحيل التكثيف فاعلية الصورة على الفيض والإضاءة والإدهاش، ويحيل القارئ المتلقي على مراكز حساسة مفاجئة. وفي ولوجه داخل الصورة هو في حاجة دائمة لقراءة العمل الفني كاملاً، وعليه أن ينحلّ في الذات.

---

1 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 188.

2 - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 167.

3 - رولان بارت: لغة النص، ص 30.

ويتحقق التكثيف بطرق متنوعة: كأن « يحيل المعطيات الأساسية إلى أشياء لها أبعاد جديدة، هنا تكتسب الصورة كثافة فريدة، وتصبح بالمدلول الحرفي للكلمة نقطة إضاءة في جسد القصيدة كلها »<sup>(1)</sup>.  
وهنا يحوّل الشاعر الدلالة المعتادة إلى دلالة خارقة فريدة ليفاجئ القارئ بمشاكسته المعنوية.

ويطرح أدونيس نفسه على الشعر الحديث استراتيجيّة الإبداع ويقدم له بعض النقاط التي يتخلّى عنها وأموراً أساسية لبنية النص لتكون خصائص له منها:

« 1 - التخلي عن الحادثة.

2 - يبطل أن يكون شعر وقائع.

3 - التخلي عن الجزئية كالارتباط بالعاطفة مطولاً.

4 - التخلي عن التفكك البنائي.

ومن الخصائص التي يريدها أدونيس للشعر الحديث: الغموض، التردد اللامنتظية »<sup>(2)</sup>.

وكلّ هذه العناصر تخدم الصورة وتؤدي في النهاية إلى "التكثيف". ولما يكون التخلي عن الحادثة هناك البديل الذي هو "الإنسان"، والتخلي

---

1 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص 48.

2 - أحمد يوسف داود: لغة الشعر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1980، ص 226.

عن التفكير البنائي هو دعوة إلى الوحدة العضوية داخل الصور الجزئية، أما دفاعه عن الغموض فيهدف لتحقيق نصومية النص التي فيها الامتناع عن استنفاد معانيه، وفتح آفاق القراءة الواعية. فالفقارئ هنا خالق النص بطريقة أخرى.

وينفتح النص « على مستوى أكثر شمولاً، في تحول النص الحديث من نص باهر في إبرازه الحضور إلى نص كثيف يمارس خلق الغياب، وينبج ذلك من تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء »<sup>(1)</sup>.

كما يتحقق التكثيف وينتج من التجربة الشعرية المشفوعة بالفكر الواسع: نصفُ تجربة ونصف فكر. ورؤيا الشاعر ليست نتاج سياسة معينة أو مجتمع معين أو دلالة فكرية معينة، فخصائصها هي اجتماع التجربة الإنسانية المعيشة من قبل الشاعر في عالمناء، نضيف إليها التكوين الثقافي والاجتماعي، مع الخبرات الجمالية في الابتكار، وكل هذا الربط في علاقة بينه وبين الأسرار الكونية.

إن الشعر الحديث ومعه شعر أدونيس « ابتهج وهو يفتح مغامرة الانتماء مجدداً للحياة، وأن ينتمي للحياة معناه أن يغير الرؤية إلى النص ووضعية الذات الكاتبة فيما هو يغير الرؤية إلى العالم، بهذا (...)»

---

1 - كمال أبو ديب: الحدائث، السلطة، النص، مجلة فصول، العدد الأول ديسمبر 1984، ص 53.

توجه الشعر نحو ممكنه»<sup>(1)</sup>. فالنص «تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية...»<sup>(2)</sup>، وبهذا التوجه تشكلت القصيدة المعرفة التي شكلت بدورها التكتيف، وتغلّدت من الفلسفة.

ونشير إلى أنّ دراسة أدونيس الجامعية كانت فلسفية، فالفلسفة غذت فيه التجربة الشعرية وأثرت في رؤيته ووجهت الإبداع إلى الخفاء، حتى أننا لا نعي دلالات وأبعاد القصيدة. وقد نزع شعره في بعض المواقف إلى الميتافيزيقيا، وكان يحاول من خلاله معرفة ما لا يعرف. لقد استغل العقل الفلسفي الذي غلب الشعور الاجتماعي فكانت قصائده مجالاً معرفياً مكثفاً.

يجمع أدونيس بين الفن والفلسفة، لذا تتكون عنده القصيدة المثقفة التي تجمع مزيجاً ثقافياً عربياً وغير عربي (آشوري، إغريقي، سومري، فينيقي، غربي ... إلخ)، وقد طعم قصائده بالفكر الصوفي الباطني<sup>(\*)</sup> الذي يرى أن الإنسان (نموذج رباني)، فقد منحه الله كل صفاته المثلى المعنوية، كما أنه دائم البحث عن المطلق فيوحد بين الكتابة والحياة.

«وأسست الصوفية لكتابة تمليها التجربة اللاحقة، داخل ثقافة تمليها معرفة دينية مؤسسية، عامة غير أنها ظلّت كتابة على هامش التاريخ الثقافي العربي. كتابة لا مكان لها كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في

1 - محمد بنيس: كتابة المحو، ص 48.

2 - عبد القادر فيلوح: دلالية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، وهران الجزائر 1993، ص 33.

\* يراجع: وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ص. 29-31

المكان بل في نصوصهم، كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع، وكأن الصوفي يتحرك داخل هذا النص ويخلق به وفيه العالم الذي يحلم به»<sup>(1)</sup>.

تخلص الخيال الشعري من البحث عن علاقات بين الموجودات الحسية، كما تخلص من أن تكون مصادر صوره هو الواقع الخارجي، بل ذهب يخلقها بنفسه وفق رؤى الشاعر وموقفه من الوجود. وبالاعتماد على فكره وثقافته، «إن أهم ما يميز هذه الصورة الشعرية الجديدة اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة، والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع الحسية»<sup>(2)</sup>.

لقد استغنت الصور الحديثة عن الواقع لأن الفرق واضح بين عالما وعالم القدماء، فعالمهم يطبع نفوسهم على أمور واضحة لا تعقيد فيها، حتى أن أغراض شعرهم تجمعها خصائص معدودة، إلا أن عالم الصور الحديثة مناخ حضاري مطبوع بالقلق الوجودي، فـ "نحن" تستقبل مجريات الحياة في تشتت وعجز للمواجهة، فالتحمت الذات بالفكر واتخذت موقف رصد الإحساسات وتحدي الاستجابات الذاتية سبيلاً بدلاً عن الواقع.

---

1 - أدونيس: الصوفية والسيرالية، ص 115.

2 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط 2، القاهرة 1983، ص 145.

ثم « إن الصوفية بوصفها موقفاً، تشويش لنظام العالم الظاهر وأدوات معرفته وهي بوصفها تعبيراً، تشويش لنظام الكلام المؤلف ومعنى ذلك أن الصوفي لا يقيم بينه وبين الطبيعة وأشياءها علاقات عقلية وإنما الطبيعة عنده مجمع للرموز والصور والإشارات وعلاقاته بهذا كله علاقات قلبية »<sup>(1)</sup>.

كان لهذا تأثير بالغ في تكون الصور في شعر أدونيس وفي بنية التكثيف، حيث إن الشعر لم يعد لعباً لغوياً ووسائل زخرف، إنه فعل وانفعال مع الشعور والمعرفة والفكر. وما أطلقنا عليه تسمية "الواقع" ما هو إلا جزء من الحياة والوجود وهو أوسع. وما أسموه بـ "الحقيقة" غير متجلٍ في عالم الظواهر بل هي سر يختبئ في جوهر الأشياء وفي الباطن، فالإنسان يهتدي إليه بطرق معرفية خاصة.

تقوم الجمالية على المجاز والإيحاء وتحري الباطن، لذا أصبحت الصور تعتمد على ما يحدث في الحلم، فهي كلام من نوع آخر، ونقل لأشياء أخرى غير أشياء الواقع؛ و« لئن كان الكلام الشعري، بين أنواع الكلام، أكثرها لصوقاً بالنفس، وكشفاً عن العالم، فإنه أعمقها قدرة على التسمية وأكثرها نفاذاً وصحة، وهو إذن في هذه التسمية لا (يعبر) عن الأشياء أو الواقع، وإنما يحرك جزءاً غفلاً من الكون أو يوقظ قوى خفية، ويشير إلى ما ليس معروفاً، فليس الشعر تعبيراً إنه تأسيس »<sup>(2)</sup>.

---

1 - أدونيس: الصوفية والسيرالية، ص 142.

2 - أدونيس: سياسة الشعر، ص 80.

إن صوفية أدونيس كان لها بالغ التأثير في بنية الصورة الشعرية، بالخصوص في هواجسه الفلسفية والفكرية، وهي التي ساهمت في الحداثة الشعرية وفق أسس مغايرة لبنية القصيدة القديمة والتي صبغت الصورة بالتكثيف. فلقد « أثرى البعد المعرفي النص الشعري الحديث، وهياً له إمكانيات دلالية واسعة »<sup>(1)</sup>.

أصبحت الصورة بالمعرفة والفكر تركيباً معقداً من عناصر كثيرة، تجتمع كلها لتحقيق الكثافة المتمثلة في قدرة الصورة على احتواء دلالات لا محدودة وعواطف متسعة، تقبل على العطاء الغزير، ولا يصل القارئ إلى فك الشفرات إلا بكمد عقلي شاق، عليه أن يتسلح بمعرفة. ويحتاج "النص المعرفة" إلى "القارئ المعرفة" الذي يستخدم كل الأدوات الممكنة ليعيد بناء الدلالة وفق النص والخارج النصي. إن "مهيار" أدونيس مثقل بالمعرفة الصوفية والأسطورية والفكرية، فهو يقدم دون حلود، وهذا ما سنراه في مبحث الأسطورة.

كما يتشكل التكثيف أيضاً بدرامية القصيدة، فـ « الشعر العربي أخذ يتطور في القرن العشرين نحو المنهج الدرامي (...) أعني تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصية التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية »<sup>(2)</sup>.

وتعني الدراما الصراع والحركية في المواقف، لأن الحياة مبنية على الدراما، وهذه الخاصية تميز بها الأعمال السردية، من قصة ورواية ومسرح،

---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 235.

2 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 282.

ودخلت إلى الأعمال الشعرية، حتى أن أروع القصائد العالمية تميزت بهذه الميزة كـ"الأرض الخراب" لـ"أليوت".

ومن أسس الكتابة الجديدة مع الحداثة الشعرية إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية. ونميز بينها من خلال الحضور الإبداعي. فالدراما دخلت الشعر.

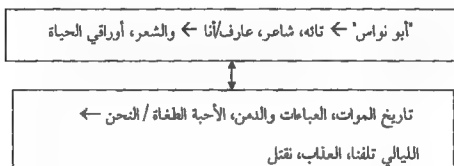
وقد لجأ أدونيس إلى أشياء الطبيعة ليخلقها من جديد، ولكي يقدم من خلالها الأفكار مجسمة، ولجأ إلى كل العناصر التي تحقق الدرامية، واستطاع اختيار ما هو جوهرى باطنى، حيث اختار الإنسان كنموذج للصراع مع تناقضات الحياة. ونجد في هذين الطرفين (الإنسان والصراع) الطابع الدرامى. ويمكننا استبيان الصراع في هذه القصيدة "مرثية أبي نواس":

تائه والنهار حولك دهر من الدمن  
شاعر كيف يشرب  
على وجهك الزمن  
عارف أنني وراك في موكب الحجر  
خلف تاريخنا الموات  
أنا والشعر والمطر  
ريشتي ناهد الجوارى وأوراقى الحياه  
خلنا يا أبا نواس



الليالي تلفنا بالعباءات والدمن  
وأحباؤنا طغاة مُراؤون كالسما  
خلنا للعذاب الجميل وللريح والشرر  
نقتل البعث والرجاء  
ونغني ونستجير ونحيا مع الحجر  
نحن والشعر والمطر  
خلنا يا أبا نواس<sup>(1)</sup>.

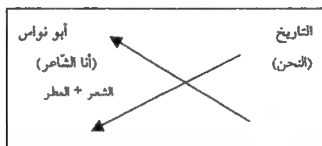
في القصيدة قرينتان تحيلاننا على طرفي الصراع: "الإنسان" متمثلاً  
في "أبي نواس" و"ذات الشاعر" والطرف الثاني "النحن" و"التاريخ".



الاشتراك بين "أنا" الشاعر و"النحن" هو ← الشعر والمطر.  
فالشعر يتجاوز الزمان والمكان، إنه موجود في الماضي والحاضر،  
ويستشرف المستقبل. المطر رمز ← التجدد.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 505.

الصراع بين الإنسان العربي العاشق للتجدد ( أبو نواس ) ومعه "أنا" الشاعر - والتاريخ الذي يؤمن بالثبات وتأليه نفسه (نقتل البعث). نسب أدونيس للتاريخ "الموت"، "العباءة"، "الدمن"، "العذاب الجميل"، "نقتل"، "نغني"، "نستجير"، "نحيا مع الحجر". والترسيمة الآتية تمثل الصراع بين التاريخ والشاعر:

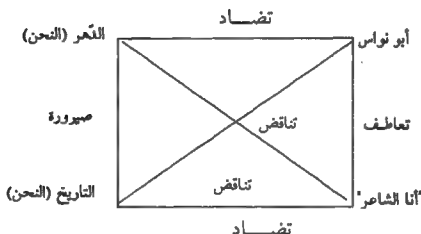


"التاريخ" "التحن"	الموت	العباءة	الدمن	العذاب الجميل	إلخ...
"أبو نواس" "أنا"	عارف	شاعر	تائه		

ومن خلال هذه المعطيات المأخوذة من النصّ يمكننا فكّ الشفرات كما يأتي:

- 1 - الموت ← قرينة اللاحياة.
  - 2 - العباءة ← قرينة الزي التراثي الذي لا يتجدد (الأصالة بمفهوم النعنية العربية).
  - 3 - الدمن ← قرينة الاخضرار النبات في العفن.
  - 4 - العذاب الجميل ← الرضا بالقدر.
- أما شفرات الطرف الأول "أبو نواس" "أنا" الشاعر، فهي:

- 1 - عارف ← قرينة القدرة والمعرفة.
  - 2 - شاعر ← صاحب رؤية فنية تؤمن "باللاعابة".
  - 3 - تائه ← قرينة عدم الاهتمام لوجود عدة مسالك والذي أحاط به "دهر من الدهن" اخضرار تاريخي بجلور متعفنة.
- إلا أنّ الشاعر يتفاعل ليخرج من الصراع بالمطر، فالشعر مع المطر. ويمكننا وضع المربع كالتالي:



يتمثل التشابه بين "أبو نواس" و"أنا الشاعر" في الاشتراك في مصادفة "الدهن"، والتشابه بين الدهر والتاريخ يتحقق في الاشتراك الزمني، والوجود الاجتماعي.

## بين الذات والآخر:

### العلاقة الأولى:

أبو نواس/ أنا الشاعر ← تجاوز الزمن واستشراف المستقبل  
"يشرب على وجهك الزمن".  
وشفرة "يشرب" تحيل على النظر لرؤية "الفوق".

### اللاعلاقة:

أبو نواس ← تائه ← اغتراب.  
"أنا" الشاعر ← عارف ← وعي.  
تجاوز "أبو نواس" زمنه دون أن يعي ذلك فوعاه من أتوا بعده، في  
حين يعمل الشاعر بوعي للحداثة ولتجاوز الموروث، بحثاً عن  
الإبداع.

نلاحظ درامية الموقف وكيفية تكثيف الصورة بهذا الصراع، ونحتاج  
لأكثر من قراءة لفك الشفرات، فالصور في بنية القصيدة بؤر رؤيوية  
تنبني القصيدة حولها، والفاعلية الشعرية في قصيدة أدونيس فاعلية  
رؤيوية، تنبع من الإنسان الباحث في تاريخه، متجاوزاً إياه.

وتتكشف عناصر الدراما مع دخول عناصر الفن المسرحي في  
الإبداع الشعري وتتصاعد درجة التكثيف لأن هناك شخصيات كثيرة  
ستدخل في ذات الشاعر، وتتكيف مع مواقفها. ويبدو الشاعر مقتدراً

لأنه يقدم شخصياته بذكاء دون وساطته. لقد « استفاد الشاعر المعاصر في تشكيل صوره المركبة من أدوات فنية استعارها من الفنون الأخرى كالمرسح والرواية والسينما، فأخذ من الأول الحوار واستغل فيه عنصر الصراع الدرامي، وأخذ من الثاني تداعيات المعاني أو تيار الوعي، واستعار من الثالث أسلوب (المونتاج) أو التركيب الفني، مما يؤكد انتفاء الحلود بين الأجناس الأدبية »<sup>(1)</sup>. لقد انشغلت القصيدة بمسرحية مسارها لتحقيق التصعيد الشعري، ولتفاجئ القارئ بعدة أقنعة وأصوات، فهي تستفيد من بنية المسرحية، وتستعير منها الصراع والإضاءة.

يستعير أدونيس من فن المسرح عنصر الحوار، ليساهم في بناء الصور المركبة، فتتحقق الدرامية التي تبعث الحيوية في اللحظة الجارية، لأنها تقيم علاقة جدلية بين المتحاورين، ثم إن الحوار يقدم بطاقة تعريف لكل طرف فيه.

تتبع خالدة سعيد مسار تجربة القصيدة المسرحية عند أدونيس، فتقول: « بدأ تجربة القصيدة المسرحية عام 1954 مع قصيدته "الفراغ" التي جاء الجو المسرحي ممثلاً بتوالي اللوحات ثم في عام 1955 كتب قصيدة "مجنون بين الموتى"، فجاءت التجربة المسرحية فيها أنضج (...)». وليست قصائد الديوان مسرحيات بالمعنى المعروف، وإنما هي

---

1 - بوعلام العوفي: الصورة الشعرية عند سميح القاسم، مخطوط رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وأدبها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1997 - 1998، ص 94.

محاولة لإغناء القصيدة المسرحية كتعدد الأبعاد وجوانب الإضاءة وتعدد الأصوات وخلق التيارات والعلاقات الناعلية...»<sup>(1)</sup>. وهذا التصريح إضاءة في أن قصائده أسست بنية محددة المعالم جوهرياً، تدفع الخطاب الشعري العربي نحو مجال أوسع، يقوم بإغناء وإخصاب الخطاب الشعري بالعناصر المسرحية.

والحوار المسرحي تكتيف تكتيكي لأنه بناء يخفف من وطأة الغموض في شكل تقديمه هوية الشخصيات « وهو طريق الخلاص للشعر الحديث من الجمود...»<sup>(2)</sup>. وقصيدة "السديم" مأساة في ثلاثة أذوار. هي قصيدة طويلة تمثلت فيها عناصر المسرحية من شخصيات، والعمود الفقري فيها هو الحوار، مع تقديم المشاهد، فالشخصيات في هذه القصيدة المجنون الأول، المجنون الثاني، المجنون الثالث<sup>(3)</sup>. والمشهد في الدور الأول: « المكان غرفة صغيرة، جدرانها تراب ملهون بالأصفر والأزرق، سقفها أشبه بيت العنكبوت، خيوطه من الخشب فيها أربع طاقات ثلاث منها مغلقة - والأصح مسدودة - تكسوها حصر التصقت بصحنها، ننته ترشح بالموت» يقبع في إحلى زواياها ثلاثة أشخاص<sup>(4)</sup>. إن الأحداث في درجة الصفر، لأن أدونيس اعتمد الوصف في تقديم

---

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 101.

2 - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص 101.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 298.

4 - المصدر نفسه، ص 299.

المشهد (المكان)، ثم يقدم الشخصيات قبل أن تتحرك الأحداث: «رأس الأول مخلوق يلمع كالزيت شبه عار يلبس قميصاً بنصفي كمْ، فتح على صدره فتحة دائرية واسعة، في يديه خرق أخرى، يعاينها ويتفحصها ويقول أنه يصطاد منها "ذئب النوم" ويعني القمل ويتكى الثاني إلى الجدار، يلتحف بغطاء أسود ممزق على رأسه شملة معقودة حول عنقه (...)» ويحضن الثالث مزقة جديدة علق بها شيء من السكر يلحسها بحركة من لسانه، معتوه، له لحية طويلة يختلط فيها البياض والسواد بشكل يبدو أخافاً...»<sup>(1)</sup>.

قدم الشاعر الشخصيات باعتماد الوصف الخارجي، ومن خلال الحوار تظهر الشخصيات بخلفياتها الفكرية. ولقد اختلطت علينا الأجناس الأدبية. فالذاكرة تحيلنا على الأعمال السردية من قصة ومسرح.

فكل مجنون يظهر فكره من خلال هذا الحوار:

المجنون الأول: في داخلي تتكون

أشياء هذا العالم

ويأضلعي تتلون

ويخاتمتي:

هي كالمآسي، بالخديمة والضلال تهون

---

1 - المصدر نفسه، ص 299.

المجنون الثاني: (دون أن يبدو أنه يشارك الأول في حديثه)

ماذا؟ أليس عن القدر

نسخ البشر

سفر الوقائع والمصير

وتفكروا وتبصروا

فهنا الحقيقة كالنفاضة لوثت طرف الحصير

وهنا الضحى يتحلزن

فوضى: صباح لا يرى وألوهة تتوثن

المجنون الثالث: (بلهجة صوفية وكأنه أدرك ما قيل)

يا شمس لونك حائل

يا أرض أسك مائل

للسخر أرداف تهز وللتراب جدائل<sup>(1)</sup>

يقدم الشاعر من خلال هذا المقاطع الثلاثة ذهنيات، مع أن الجنون يجمعها إلا أن نتاجهم يحتاج إلى تأويل يستجمع القدرات الفكرية والجمالية كي يتسنى لنا قراءة هذه الشخصيات، التي تتحاور بأسئلة وأجوبة حول ما يحيط بهم، ولسنا بصدد إعادة تقديم القصيدة، بل نشير إلى الحركية التي يثيرها الحوار في متابعة الأفكار في تشويق.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص. 300 - 301.



المجنون الأول: (بسرعة) ماذا تقول؟

المجنون الثالث: حبلى بقاتلها العقول.

المجنون الثاني: حلق جدار الغرفة السوداء.

المجنون الثالث: (ببلاهة) ماذا؟

المجنون الثاني: ينطق في مقلتيه زئبق

يتلو صحائف قلبه ويعيدها ويمزق

حذق، أراه يحذق<sup>(1)</sup>.

للبحث عن السمات الدلالية ومستويات المدلول التي تتابع الإيحاء، نحتاج إلى مسار « يمر عبر ثلاثة مستويات متلازمة: المستوى الأفقي وهو المستوى المفهومي الذي يقف عند حدود المعنى الحرفي أو المدلول الأول (...) ثم المستوى العمودي وهو المستوى الشعوري الذي يتجاوز المدلول الأول إلى المدلول الثاني، حيث يتم تقليص درجة المنافرة (...) ووفق هذا المستوى نتبين أن الشعر لا يتأسس إلا بخرق الثابت والمألوف (...)، ثم المستوى السياقي وفي هذا المستوى يجد المدلول كامل انتعاشه داخل السياق الذي عمل إما على معارضته أو على تميمه<sup>(2)</sup> ».

---

1 - المصدر نفسه، ص 301.

2 - محمد كوني: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد 1997، ص 225.

إنَّ شعر أدونيس يحتاج إلى استجماع كلِّ القدرات مع المستوى العمودي، لأنَّ القصيدة حقل تجريبي استعارت حتى بعض عناصر القصة كذكر المراجع الزمنية والمكانية المحددة لأحداث القصيدة، والنسق الزمني يكون متتابعاً خطياً إلى جانب المشاهد، والأحداث تتوالى وفق علاقة سببية بإمكاننا وضع ترسيمة الأحداث بمتابعة القصيدة المسرحية "السليم".

المجنون الثالث: يلتفت فتقع عينه على ثقب في الجدار

ذاك ثقب

عبره تنشب حرب

المجنون الأول: (وهو يلتفت إلى الجدار ويحدق فيه)

تلك فتحة

عندها خبا ليل العمر صبحه

والزوايا

هي للموت مرايا

المجنون الثاني: (بيرودة) للجدار

عنق لفّ بغار

وشرار

سطحه كأس وخمر وثناياه جوارى

(يلتفت إلى المجنون الصامت ويتابع)

يا، تلفّت

ضججة الحائط خفت

يا تكلم

لبس الحائط خفة

مد كفه

وعلى العالم سلم

(يتابع مقهقهأ)

يا... تكلم<sup>(1)</sup>

يلتفت المجنون الأول إلى الجدار لتعليق المجنون الثالث عليه،  
والمجنون الثاني أيضاً يعلق على الجدار. هناك نسق تتابعي مع أن  
الحوار غير مبني على سؤال وجواب إلا أنه في علاقة سببية، ويمكننا  
أن نسأل ما هي عناصر القصة في هذه القصيدة؟  
لقد تحققت العناصر التالية:

- النسق المكاني

- النسق الزماني (تتابع الأحداث).

- شخصيات واضحة الملامح الفزيولوجية ظاهرياً والفكرية  
مضمونياً.

في البداية قدم علامات المكان أو الحيز، فهو مكان واحد ومغلق (غرفة  
صغيرة) هي علامات منتجة للأثر المكاني، أما الزمان فليس حافلاً بعلاماته  
في القصيدة، نستشفه من التسلسل التتابعي.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 301 - 302.

وتمثلت الشخصيات واتضح ملامحها في ذهنية "القارئ" إلا أن فكرها يحتاج لقراءات متوسعة لأن « قصائد هذا النوع الشعري، مضامينها بصورة مجردة، بل في أوضاع وظروف ملموسة إنها لا تلقي علينا خطباً عقلية، بل تحكي قصص الإنسان الحي، مشيرة دائماً إلى أهدافها إنها لا تعظ إيديولوجياً، ولا توجهنا وفق نموذج ثقافي وأخلاقي، بل تنلمج تبعاً لمراجعها العديدة»<sup>(1)</sup>.

ولفهم ما تحيل عليه هذه القصائد من أوضاع ومشاهد وحكايات بينة، علينا أن نعيها لقبولها أو نفيها والوعي يحتاج لفك الشفرات. يتصاعد التكتيف لأن القصيدة الأدونيسية استعارت من فنّ الموسيقى مزج الأصوات المتعددة في آن واحد، إذ « تتقاطع شخصيات متعددة عبر شخصية الشاعر، وتخترق صوته أصوات كثيرة »<sup>(2)</sup>.

ففي قصيدته "صوت" يقول:

أغني من الرعب  
أغني من التمرد المقهور  
أنت ومن رعد على الصحراء  
يا وطناً مُصمّغاً مكسور  
يسير مشلول الخطل قربي<sup>(3)</sup>

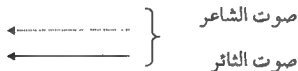
---

1 - شربل دافر: الشعرية العربية الحديثة، ص 125.

2 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 98.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 455.

هناك تتداخل صوت الشاعر مع صوت الناثر، مَنْ هذا الذي يغني  
 من الرعب ويغني من التمرد المقهور؟ هل هو "أدونيس" شخصياً؟ هل  
 هو الشاعر أدونيس؟ أم "الناثر"؟



تتداخل الأصوات

وفي مواقف أخرى تتداخل أصوات هويات أخرى، ففي "مرثية بلا  
 موت" يتداخل صوت الشاعر بصوت "الفارس" في قوله:

أركض خلف الوطن المسجون  
 في غابة الأعراس في طفولة الأجراس  
 أستنفر الأهداب والظنون  
 حول سرير العشب والحصاد  
 وأسرج الأفراس  
 نحوك يا بلادي  
 يا وطن الثلج على الجفون<sup>(1)</sup>

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 503.

صوت الشاعر ←

صوت الفارس ←

### تداخل صوتي

كما نجد عدة أصوات في قصيدة واحدة، ويظهر هذا في القصائد الطويلة. ففي قصيدة "مهيار" يدخل سيزيف وفينيق ونوح وأوديس وإيكار والخضر وبشار والحلاج في نسج شخصية مهيار<sup>(1)</sup>.

ويمكن العجيب في تلاقي شخصيات متناقضة فـ "بشار" يختلف عن "الحلاج"، وكلنا "إيكار" بعيد عن "نوح"، وهذه خاصية شعر أدونيس في محاولة القبض على حركية الشخصيات، ويستبين قدرة الإنسان كطاقة تتجاوز الحدود، تنمو وتكشف وتتجاوز. وقصائده «تحمل في صلبها أكثر من نبرة وتنبي على أصوات عديدة متداخلة، بل إنها توهم في أكثر من موضع بأنها حشد كبير من القصائد»<sup>(2)</sup>.

وأمام هذا التكثيف يحتاج القارئ إلى رصد في استبيان القرائن وفك التداخل الحاصل في الأصوات، وإدراك التفجرات الداخلية التي من خلالها ينقسم ويتوزع إليه صوت الشاعر، مع الإمساك على قرائن تحيل على النوات المتعددة المقصودة، خاصة عندما تكون القصيدة طويلة وتحوي وعياً مشطوراً، فالبنية الدلالية تختفي، وكأنها طريقة

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 122.

2 - محمد لطفي اليومفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 99.

لتلبس الأقنعة، خاصة عندما تتداخل الأصوات وتتعارض أخرى داخل بنية متتابعة، فالقارئ يفاجأ بالغموض، وهذه خاصية ينشدها "أدونيس" الناقد، ويطبقها "أدونيس" الشاعر، وهي عنصر فعال في شعرية الخطاب الحديث. يقول عبد الله حمادي: «توجب على العمل الإبداعي الرفيع أن يكون مسكوناً ومبطناً بتعددية الإفضاءات الإيحائية داخل إطاره الفني الأحادي الذي ينفث فيه الفضاء لفاعلية مختلف الإيماءات حتى تهيم المناخ المتاح لإحداث الانفعال، لأنّ المتلقي وهو يلج أغوار القصيدة لا يستقبل ظاهرة المعاني المتلبسة بظاهر الألفاظ بقدر ما تلبس إحساسه "معنى المعنى"»<sup>(1)</sup>.

إنّ الشاعر بهذا الشكل يدعو القارئ بأصوات متعددة ويمده بشبكة معرفية، إلا أنه يترك مسافة مشحونة بالإثارة والدهشة، ولكي يجتازها يحتاج إلى حذر وانتباه إلى إغراءات اللغة والطاقة الإيحائية. والحال أنه من خلال التجاذب والتنافر بين الأصوات المتحاورة داخل البنية تتضح لنا أبعاد الموقف.

ولم يكتف أدونيس بالأخذ من الموسيقى فحسب، بل أخذ حتى من السينما القدرة التركيبية بعد القطع والمزج. وفي الوقت نفسه الاعتماد على لعبة الصورة الفجائية المتقلبة بسرعة.

---

1 - عبد الله حمادي: تأمل في الخطاب الشعري المعاصر من منظور دلالي، مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 1995، ص 113.

وقبل الدخول في هذه القدرات الإبداعية التي أثرت بدورها عنصر  
التكثيف، نشير إلى خصائص أنواع الصور عنده، ونميز فيها أولاً  
الأنواع: « الصورة البسيطة والصورة المركبة والصورة الكلية (القصيدة  
الصورة) »<sup>(١)</sup>.

والصورة البسيطة هي الأقل استعمالاً عند أدونيس بلافع البساطة،  
لأنها تأتلف بعضها ببعض في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها،  
لنا نحتاج إلى وقوف لرؤية كيفية تشكيلها، حتى يحدث الائتلاف فيما  
بعد، وترتبط بعملية التصوير، فكل صورة تمثل مشهداً للوهلة الأولى  
نظراً فيه الانفصال، لكن ندرك بتمعن التلاقي، أما بالنسبة للقصاصد  
الطويلة، فترتبط الأجزاء عضويًا بنويًا، ومع تركيب الصور البسيطة  
تظهر تقنيات التركيب السينمائية، ومع القصيدة الطويلة تظهر الوحدة  
العضوية.

يتم السبيل إلى التحليل الفني للصورة الشعرية وكيف تكثفت  
بعناصر السينما بدراسة البناء الفني للصورة المفردة، ومتابعة علاقتها  
بغيرها من الصور، مع وعي البناء الكلي للقصيدة أو صورتها الكلية.  
وكيف تتشكل الصورة البسيطة عند أدونيس؟

أول ما تقوم عليه الصورة لدى الشاعر هي الحركة للشيء الجامد  
غير العاقل، فيرتد حيويًا مثيرًا، ومثال ذلك هذا النموذج النصي "مرثية":

---

1 - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 134.



الغبار يغنيك يرفع أشعاره إليك

مانحاً للمهاوي خطاك

رائياً هذه البقايا

من أغانيك من رؤاك.

الغبار يغطي زجاج الفصول

يغطي المرايا

ويغطي يديك<sup>(1)</sup>

لقد أخرج أدونيس "الغبار" من الأشياء ليؤنسّه وينسب له الغناء والشعر والمنح... وليس الغبار إلا رمزاً، هو انزياح عن الاستعمال العادي الذي يحقق الإبلاغ فقط. وكأن الشاعر يخرج من الاستعارة كصورة غالبية إلى "لعبة الكلمة" "الغبار" يحتاج لمتابعة داخل النص الجزئي والنص الكلي كي نستوعب دلالاته. فقواعد "اللعبة" تقوم أساساً على الانزياح عن مسارات دلالات الكلمة.

وقصائد أدونيس هي « فضاء دلالي، تتوحد فيه الأنا الشعرية بنظام الدلالات الإشارية في استبطان ملامح الفكر وقيمه الاجتماعية في نسيج علاقاته وفرضياته، بقصد تفجير دلالة المعنى واستكناه الداخل والتوغل في رقاع البرهة، حيث يتم تعطيل الوعي وتفتيت الزمن فيصير تقصّي

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 510.

المعنى الباطني خاضعاً لقيم جمالية مختلفة، واحتمالات ممغنطة، متعددة...»<sup>(1)</sup>.

يبني أدونيس في تركيبه الصور من الصورة البسيطة كلبنة مميزة وبنية جددت أدق أسس عناصر البلاغة. فالاستعارة عنده مرتبطة بالتخييل، كما حددها لوغوران «الاستعارة بكونها إغفالاً أو تعتيماً يصيب بعض المكونات المعنوية للمفردة المستعملة»<sup>(2)</sup>، لذا يصنع أدونيس الاستعارة في حيز اللغة خاصة إلى جانب الانفعال، فالاستعارة تمثل خروجاً واضحاً على نظام اللغة، وتمرداً على سلطة المعاني المألوفة، لأن المفردة في الاستعارة تبطل أن تكون إشارة إلى مفهوم يحيل على شيء، بل تختار مفهوماً آخر غير الذي تحيل عليه، تختزن الاستعارة طاقة خارقة لتغيير اللغة، إذ تنقل المعاني المعتادة إلى معانٍ قد تصدم القارئ وتشوش عليه القرائن. وطرق إنتاجية هذا النوع من الصور متنوعة، منها الأنسنة التي رأيناها والتي أنتجت كليات لغوية (الاستعارات المشبهة بالإنسان)، نجد الانتقال من المحسوس إلى المجرد وهذا ما رأيناه في "لغة الغياب"، إضافة إلى طريقة "تراسل الحواس"، وفيه يتم نقل دلالة الكلمة في الاستعارة من حاسة إلى أخرى، مثلاً من اللمس إلى النوق، أو من السمع إلى البصر.

---

1 - عبد القادر فيلوح: دلالية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ص 90.

2 - بسام بركة: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوران، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48، 49، 1988، ص 27.

مثلا في قصيدته "يكفيك أن ترى [أصوات]:

لا صمت في عينيك لا كلام<sup>(1)</sup>.

فـ"الصمت و"الكلام" انزاحا من وظيفة الفم إلى وظيفة العين. وفي

قصيدته "يحمل في عينيه" يقول:

ياخذ من عينيه

لألاءه من آخر الأيام والرياح...<sup>(2)</sup>

نقلت الدلالة من حاسة اللمس "اليد" إلى حاسة الرؤية "العين"،

فـ"الأخذ" في اللغة الإبلاغية يتم باليدين.

ولم يهمل "أدونيس" فاعلية التشبيه، إلا أنه لا يشتغل بالمقاربة لأن تشبيهاته تشوش القارئ في بحثه عن وجه الشبه بين المشبه والمشبه به. مع أن البناء بلاغي عرفه الحس الشعري منذ الطفولة الشعرية للشعر الجاهلي القديم، إلا أن المفارقة تحول دون المقاربة، فهي صور تعتمد مؤهلاتها الخاصة. يقول في قصيدته "مرثية الأيام الحاضرة":

بعيداً تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها

الرعب، وسهول غريبة من الشوك الوحشي.

- وبلادي امرأة من الحمى، جسر للملذات يعبره القراصنة<sup>(3)</sup>

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 390.

2 - المصدر نفسه، ص 348.

3 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 511 - 512.

في قوله: التاريخ ← ذاكرة / المتلقي يستجمع وجه الشبه.  
تاريخنا ← "سهول غربية من الشوك الوحشي" / القارئ عليه فك  
شفرات "سهول"، "الشوك الوحشي"، كي يجد المقاربة بين المشبه  
"التاريخ" و"سهول من الشوك الوحشي".

مع أن الطريقة في بناء التشبيه هي نفسها في التشبيه العادي، لكن  
المقاربة بين المشبه والمشبه به فيها العجيب. وفي قصيدته "لأرضي":  
يقول:

أرضي عرافة وتميمة

وأرضي مخمورة - كتفاها

أميران من لؤلؤ، وجريمة<sup>(1)</sup>.

العجيب أيضاً في تشبيهات أدونيس تشتت القارئ بتشبيهات  
متتالية تحتاج لبحث عن التلاقي في هذه الصورة.

أرضي ← عرافة وتميمة (التشبيه الأول)

أرضي ← مخمورة (التشبيه الثاني)

أرضي كتفاها ← أميران من لؤلؤ وجريمة (التشبيه الثالث).

يحتاج القارئ إلى استجماع هذا الشتات، بالبحث عن نقط التلاقي،  
والسمة المميزة لكل قصائد "أدونيس" دون استثناء هي أَنَّ التشبيه  
والاستعارة يمثلان اللغة الاعتيادية في أبسط درجاتها، وكأن العادي

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 451.

بالنسبة للشاعر يمثل أرقى ما وصلت إليه البلاغة القديمة، في أن الاستعارة ملكة البلاغة، أما نشاط الشاعر داخل الصورة، فيتحرك في "الصورة الكل"، وليس في "الصورة الجزء"، لأن صورته البسيطة تحمل في صلبها انفجاراً، يتبعه تحول يؤدي إلى اللوحة أو المشهد. ولكي نتبع البناء الكلي، علينا متابعة كيفية بناء الصور البسيطة لتشكل الصور المركبة، وبتعبير آخر كيفية حدوث التركيب السينمائي في صور أدونيس. « فقد يعتمد الأداء التعبيري على تشكيلات ثقيلة مستمدة من الفن السينمائي فيما يعرف بالمولتاچ، حيث تتوالى صور متعددة، تعقبها صور أخرى، يجمع بينها جميعاً في الصورة الكلية توحد وتناسق يصنعه الشاتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه في أنساقه المرئية والسمعية، يستطيع إثارة توجه نفسي للخيط الداخلي الذي يجمع وحلته المبددة... »<sup>(1)</sup>.

في البدء نتابع التركيب داخل الصورة المركبة. إن أدونيس يعتمد في الأعمال الكاملة العنوان الكلي الذي يمثل الصورة الكلية، ويخضع بنية الصورة المركبة لعناوين فرعية بشكل لوحات ومشاهد، ويحتاج القارئ إلى فك الرموز والشفرات ليجد لها نقط التتابع. في قصيدته "قصائد إلى الموت" نجد خمس قصائد عناوينها: "حب"، "أسرار"،

---

1 - رجاء عيّد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف مطبعة الأطلس 1985، ص 17.

"الشمس"، "الموت"، "أغنيات للموت". إن بيت القصيد أو البؤرة الدلالية هي "الموت"، ففي قصيدته "حب" يعرض الإنسان في أفق ممارسة الحياة، لولا هذا الذي يوقف الزمن ويوقف الحياة "الموت". يتحدث الشاعر بقلب مفعم بالحياة:

يحبني الطريق والبيت  
والحي والميت  
وجرة في البيت حمراء  
يعشقها الماء  
يحبني الجار  
والحقل والبيدر والنار  
تحبني سواعد تكدح  
تفرح بال دنیا، ولا تفرح  
ومزق مهرورة من أخي  
من صدره المرتخي  
يخبئها السنبل والموسم  
عقيقة يخجل منها الدم  
كان إله الحب مذ كنت -  
ما يفعل الموت، إذا مت؟<sup>(1)</sup>

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 113.

إنّ في هذه القصيدة قرائن تحيل على الحياة يحبني، جرّة الماء،  
الحقل، البيلد، تفرح، السنبل، إله الحب... وفيه قرائن تحيل على الضد:  
الميت، لا تفرح، مت. والصراع قائم بين الحياة والموت وينتهي بانتصار  
الأخير.



حتى أنّ أرقى إحساس يحس به الإنسان "الحب" يتوقف أمام  
الموت مع أنّ الشاعر سمى قصيدته "حب" تشريفاً له.  
اللوحة الأولى هي خصب الحب ومعاكسة الموت له، واللوحة  
الثانية سماها "أسرار" يعرض فيها:

يضمنا الموت إلى صدره

مغامراً، زاهداً

يحملنا سرّاً على سره

يجعلنا من كثرتنا واحداً<sup>(1)</sup>

هي لوحة الخضوع والبحث عن فلسفة للموت، ليسقط عليها  
القدرة في استيعاب وجودها الذي لا مفر منه. وفي اللوحة الأخرى  
"الشمس" حتمية الموت:

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 114.

ما أغمضت عيناى إلا على

حلم يسير الموت في سيره

ينام في الظلمة مستغرقا

ويطلع الشمس على غيره<sup>(1)</sup>

هي حتمية، لكنها استمرارية لأن "الموت" لواحد يعني "الشمس"  
لآخر، إنها حتمية تحقق النهاية ومعها بداية جديدة. وفي لوحة أخرى  
يقبل هذا "الموت":

كان أبي يؤمن أن الشباب

وسّع لي دربي

وأنه في لا نهاياته

أصغر من قلبي

كانت حياتي معه عالما

أسهل ما يزخر فيه الصعاب

أبي غد يخطر في بيتنا

شمساً وفوق البيت يعلو سحاب

أحبه، أحبه أعظما

في القبر تستعصي على الخالقين

أحبه سرأ عصياً دفين

---

1 - المصدر نفسه، ص 115.



## وجبهة ملفوفة بالتراب

أحبه صدرأ رميمأ وطن<sup>(1)</sup>

هناك تجاوز "للموت" لأن الإيمان بالإنسان أقوى حتى وإن كان "الموت". "كان أبي" فالزمن ماض لكنه قال "أبي غد" الزمن مستقبل إذن هو تجاوز لقوة الموت وفوز للحب هذه المرة لأن الإنسان هو الأقوى، هي فلسفة أدونيس التي آمن بها في كل قصائده فقد آمن بالفرد وهو يواجه معضلات الوجود والحياة.

الموت ←

الحياة (الحب) ←

وفي اللوحة نفسها يستمر أدونيس ليقدم الموت، وهو يتوقف أمام صدى الإيمان بالمستقبل قائلاً:

ترمد الزند الذي طالما

شد بصدري للسموات

حملني الماضي وخلق صدى

منه يناديني من الآتي

يا لهب النار الذي ضمه

لا تك برداً، لا ترفرف سلام

في صدره النار التي كورت

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 116.

أرضاً عبقناها وصيغت أنام  
لم يفرّ بالنار ولكنه  
عاد بها للمنشأ الأول  
للزمن المقبل  
كالشمس في خطورها الأول  
تأفل عن أجفاننا بغيثة  
وهي وراء الشمس لم تأفل<sup>(1)</sup>

هناك إيمان بأن "الموت" لا يعني النهاية، بل هو بداية للمستقبل  
فـ"الموت" هو الماضي واستغل الشاعر قصة سيدنا إبراهيم الخليل الذي  
لم يمت بل « عاد للمنشأ الأول للزمن المقبل »؛ إنه التجدد الذي آمن  
به الشاعر، مع أن الأب مات:

على بيتاء كان يشهق صمت ويكي سكون  
لأن أبي مات، أجذبَ حقل وماتت سنونو<sup>(2)</sup>

لم تنته اللوحات حتى بعد وفاة الأب، فهناك "أغنيتان للموت"،  
وفيها أورد "أدونيس" الرسالة التي آمن بها، فهو مستعد للموت ويناجيه  
قائلاً:

1 - كأنه الموت إذا مر بي  
يخنته الصمت

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 117.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 118.

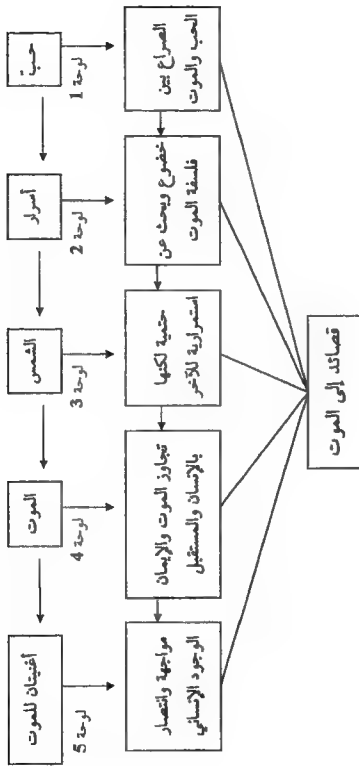
كأنه ينام إن نمت  
2 - يا يد الموت أطيلى حبل دربي  
خطف المجهول قلبي  
يا يد الموت أطيلى  
علني أكشف كنه المستحيل  
وأرى العالم قربي<sup>(1)</sup>

هي مواجهة مع الموت، والإنسان هو الند للخوراق، وفي هذه  
المواجهة طلب لليقين، وفهم المستحيل هو انتصار للوجود الإنساني.  
نحاول تركيب هذه الصور حتى نستوعب الصورة الكلية التي هي  
« مجموع الصور المفردة والمركبة المتآزرة في وحدة عضوية غنية  
بالتنوع الذي يتلام في بؤرة دلالية شاملة هي القصيدة في ذاتها... »<sup>(2)</sup>.  
وس يظهر التركيب من خلال هذا الشكل:

---

1 - المصدر نفسه، ص 119.

2 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 268.



ينتج أدونيس في هذه اللوحات قصيدة هي « وحدة كلية متماسكة تقتضي قراءتها اكتشاف بناء مركزي أو وسيلة توليدية تتحكم في مستويات النص، كما يقول تودوروف »<sup>(1)</sup>.

من خلال هدمنا للقصاصد وبنائنا لها في البعد الدلالي ندرك أن أدونيس يترك للقارئ فرصة استجماع بعض الشذرات الدلالية ليشتغل فيها، ويصل إلى عملية "التركيب" بآلياتها المقصودة، فهي بناء مقصود، لأن التسلسل في اللوحات وفي وحدة عضوية ناتجة عن خطة لبناء القصيدة الكلية. ويستغل أيضاً عملية التركيب كتقنية للعودة إلى الوراء، خاصة في آخر القصيدة الرابعة التي درسناها سابقاً: « لأن أبي مات، أجذب حقل ومات سنونو »، ثم يعود إلى الزمن الحاضر ليكمل المواجهة مع الموت.

كما يتمثل "المونتاج" على أوسع ما يمكن في "أغاني مهيار الدمشقي"، والصورة الكلية فيها ترتبط بوحدة القصائد كلها وبنائها المتين في كل القصائد الحزينة، فهي تستجمع صوراً مكتملة لتربط بينها، فيكون التوليف والتركيب. والتكثيف هنا يتجلى في قدرة الصورة الكلية على استيعاب طاقات من الدلالات والعواطف التي تتسع وتعطي بغزارة بعد التأمل وإنشاء الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة في أدق بنياتها. والعقل لا يتماشى مع دلالات هذه الصور، فلا بد من التركيز على الإحاطة بإحساس الشاعر وتجربته للوصول إلى علائق

---

1 - اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 81.

هذه الصورة بعضها ببعض، وضد التكامل لتكوين بنية التجربة الكلية.  
وحتى يتحقق الوصول إلى الدلالة فـ « إن إحدى الطرق التي تؤدي إلى  
المعنى في فن الشعر هي علاقة معينة بين الصور ... »<sup>(1)</sup>.

يقدم أدونيس في "أغاني مهيار الدمشقي" سبع قصائد مطولة جداً  
هي: "فارس الكلمات الغريبة"، "ساحر الغبار"، "الإله الميت"، "إرم ذات  
العماد"، "الزمان الصغير"، "طرف العالم"، "الموت المعاد"، وكل قصيدة  
هي مجموعة من القصائد. وتبتدئ بمزمور يلخص فحوى القصيدة.  
والقصيدة الكلية "فارس الكلمات الغريبة" تفصل في القصائد التالية:  
"مزمور"، "ليس نجماً"، "ملك مهيار"، "صوت"، "صوت آخر"، "تولد عيناه  
الأيام"، "دعوة الموت"، "صوت"، "فناح الأغنيات"، "مدينة الأنصار"، "العهد  
الجديد"، "بين الصدى والنداء"، "الجرس"، "آخر السماء"، "وجه مهيار"،  
"الحيرة"، "ينام في يديه"، "يحمل في عينيه"، "توأم النهار"، "رياح النهار"،  
"الآخرون"، "البربري القديس"، و"ساحر الغبار" فصلت في: "مزمور"،  
"الجرح"، "مات إله"، "الضياح"، "حجر"، "السقوط"، "حرارة"، "لغة الخطيئة"،  
"ملك الرياح"، "الصخرة"، "هاوية... لي أسراري"، "لم ترني عينك"،  
"حوار"، "الحضور"، "الأيام السبعة"، "أورفيوس"، "أرض السحر"، "رؤيا"،  
"سفر"، "أترك لنا وراءك"، "أسلمت أيامي"، "جسر الدمع"، "لا حد لي..."،  
"السدود"، "الأرض الوحيدة"، "أمنية"، "قلت لكم"، "الهزيمة"، "يكفيك أن  
تري"، "الكرمي"، "الصباح"، "أبحث عن أوديس"، "البلاد القديمة"، "أرض

---

1 - أرسبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، ص 88.

بلا ميعاد، "اليوم لي لغتي"، "الأرض"، "لغة للمسافة"، "البرق"، "ظلي وظل الأرض"، "أوديس". و"الإله الميت" فصلت في: "مزمور"، "مرآة الحجر"، "الأغنية"، "لمرة وحلدة..."، "الأرض الثانية"، "اعتراف"، "صلاة"، "المسافر"، "الصاعقة"، "بعد السكوت"، "الذنب الإلهي"، "قدم الأطفال"، "حجر الصاعقة"، "تائه الوجه"، "أخلق أرضاً"، "الخيانة"، "الصدقة"، "الإله الميت"، "قربان"، "إلى سيزيف"، "إله يحب شقاءه"، "مشهد"، "رياح الجنون"، "ليس لك اختيار". و"إرم ذات العماد" فصلت في: "مزمور"، "رؤيا"، "المدينة"، "صوت"، "البغي"، "رقية"، "الجثتان"، "العصر الذهبي"، "الأشياء"، "تزييني بالرمل"، "المدينة"، "قد تصير بلادي"، "لأرضي"، "غبطة الجنون"، "وطن"، "الوجه البعيد" "صوت"، "رؤيا"، "شداد". و"قصيدة الزمان الصغير" فصلت في: "مزمور"، "النهار"، "الطريق"، "لا كلمات بيننا"، "وداع"، "موت"، "الرياح المضيفة"، "القوقعة"، "أرض الغياب"، "رسالة"، "التائهون"، "الضبايع"، "عودة الشمس"، "الصخرة العاشقة"، "الرايات"، "الطوفان"، "الزمان الصغير"، "المدينة". و"قصيدة طرف العالم" فصلت في: "مزمور"، "سفر"، "طرف العالم"، "آدم جزيرة الحجر"، "ريشة الغراب"، "الفجر يقطع خطه"، "الباب"، "من أنت؟" "نوح الجديد". و"قصيدة الموت المعاد" فصلت في: "مرثية بلا موت"، "مرثية عمر بن الخطاب"، "مرثية أبي نواس"، "مرثية الحلاج"، "مرثية بشار"، "مرثية"، "مرثية الأيام الحاضرة"، "مرثية القرن الأول".

من المستحيل أن نتابع كل هذه القصائد بالترسيمة، فبإمكاننا فك رموز "مزمور" كل قصيدة، لأننا منصل إلى تركيب كل بنية تساهم في تركيب القصيدة الكلية، فالقصيدة الأولى "فارس الكلمات الغريبة" التي

تمثل الأغنية الأولى من أغاني مهيار ابتداءً بمزمور:

يقبل أعزل، كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل  
قارة، وثقل البحر من مكانه.

يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهراً ويستعير حذاء  
الليل ثم ينتظر ما لا يأتي، إنه فيزياء الأشياء - يعرفها  
ويسمّيها بأسماء لا يبوح به. إنه الواقع ونقيضه، الحياة  
وغيرها.

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة، يحيا - يحيا  
ويضلّ اليأس، ماحياً فسحة الأمل، راقصاً للتراب كي  
يتشاءب، وللشجر كي ينام.  
وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشاً على جبين عصرنا  
علامة السحر.

يملاً الحياة ولا يراه أحد، يصير الحياة زبدًا ويفوص  
فيه. يحول الغد إلى طريدة ويعلدو يائساً وراءها، محفورة  
كلماته في اتجاه الضياع الضياع الضياع  
والحيرة وطنه، لكنه مليء بالعيون  
يرعب وينعش

يرشح فاجعة ويفيض سحرية  
يَقْشِرُ الإنسان كالبصلة



إنه الريح لا ترجع القهقري والماء لا يعود إلى منبعه  
يخلق نوعه بدءاً من نفسه - لا أسلاف له وفي خطواته  
جنوره.

يمشي في الهاوية وله قامة الريح<sup>(1)</sup>.

في هذا المزمور الذي يلخص لنا القصائد "اللوحات الجزئية" إحالة  
على خلق الإنسان: - أشار إلى الله "راقصاً للتراب كي يتشاءب"، يملأ  
الحياة ولا يراه أحد، وهذه إحالة على خلق آدم من تراب، وقال له  
"كن" فكان، ولم يخلق بعد. هو البدء فقط. وفي "ساحر الغبار" يورد  
"مزمور":

أحمل هاويتي وأمشي، أطمس الدروب التي تنتهي،  
أفتح الدروب الطويلة كالهواء والتراب - خالقاً من خطواتي  
أعداء لي، أعداء في مستوأي، ووسادتي الهاوية والخرائب  
شفيعتي

أنني الموت، حقاً  
التأبين صيغي - أمحو وأنتظر من يمحوني. لا شلوذ  
في دخاني وسحري. هكلنا أعيش في ذاكرة الهواء  
أكتشف نبرة لعصرنا وغنة -<sup>(\*)</sup>

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 329 - 330.

\* تراجع الآثار الكاملة، م 1، ص 355، 356، 357 المزمور كاملاً.

"الغبار" إحالة على التراب والطين الذي هو المادة الخام في خلق الإنسان، لقد حقق "مهيار" وجوده في الحياة، وبدأ الصراع مع الوجود وبدأت العلاقة بين الشخص والعالم، والقرائن التي للمواجهة هي: "الأعداء الموت....". وفي الأغنية الثالثة "الإله الميت" يبدأ مزموره قائلاً:

أول النهار أنا وآخر من يأتي - أضع وجهي على  
فوهة البرق وأقول للحلم أن يكون خبزي، أغسل  
فروة الأرض. أرفع الفراشة بيرقاً وأكتب عليه  
أسمائي

شجرة تغير اسمها وتأتي إليّ، حجر يقتل  
بصوتي، سهل يكتسي بأوراقتي - هذه جيوشي  
وسلاحي العشب

مزدوج أنا مثلث، أنقش وجهي على الريح  
والحجر، أنقش وجهي على الماء، أسكن في ثنية  
الأفق، أسكن الأفق، وعلى جيبي قناع من الموج  
والبحر توهمي وشيبي<sup>(\*)</sup>

يؤمن أدونيس بالإنسان دون الله والشيطان، والعالم يتبدئ بقدرة  
"مهيار" التي تفوق كل القدرات، فـ"الأنا" مضخمة، تمثل كل شيء وتحل

---

\* تراجع الآثار الكاملة، م 1، ص. ص 405، 406، 407 المزموه كاملاً.

محل الله الذي رفضه أدونيس في "ساحر الغبار"، وفي قصيدة "إرم ذات  
العماد" والتي قال في "مزمورها":

ألهو مع بلادي

البحر مستقبلها آتياً في أهذاب النعامة  
أداعب تاريخها وأيامها وأسقط عليها صخرة  
وصاعقة. أطفئ مصايحها وأشعل النوافذ  
وفي الطرف الآخر من النهار أبدأ تاريخها  
غريب عنكم أنا وفي الطرف الآخر  
أسكن بلاداً خاصة بي، نافخاً على السماء كي  
أرى رمادها، وفي النوم واليقظة أفتح برعماً  
وأعيش فيه...(\*)

إنه أمل التجدد لكنه لا يصير، فيأتي الإحساس بالخيبة وظهور  
الاغتراب عن الانتماء، "غريب" توحى بعدم الاستقرار، فيختار الشاعر  
السكن في البرعم، هي خيبة يشوبها الإحساس بالاستمرارية، لكنها  
الخيبة.

وفي قصيدة "الزمان الصغير" يغني في "مزمور" بنبرة الحيرة والعجز  
قائلاً:

---

\* يراجع المصدر نفسه، ص ص 435، 436، 437 المزمور كاملاً.

أين تنتهي المسافة، أين يبطل الخوف؟  
أنادي الفراغ أفرغ الممتلئ، حتى الصوان  
رخو، حتى الرمل، حتى الرمل يتأصل في الماء- لماذا الطرق،  
لماذا الوصول؟  
ضالّ ضالّ ولن أعود. السقوط حالتي وشرطي،  
الجنة نقيضي  
إنني عرس وأعلن جاذبية الموت - أنا الغيم ولا  
يباس عندي، أنا القفر ولا غيم لي  
أختبئ وراء اللغز، أختبئ تحت جبة  
الفصول وأصوص من فتوقها. أمنح لخطواتي شكلها  
وأقول للبحر اتبعني...<sup>(\*)</sup>.

إنّه حائر الذات، عاجز أمام الواقع، والمواجهة باءت بالفشل. هنا  
تشكل الأزمة: «فشخصية (مهيار) هي أسطورة تنطلق بدءاً من أزمة  
الشاعر كفرد يعيش في القرن العشرين، ويعاني على مستوى ثان  
تجربة التحول والتحرك التي يعيشها العربي كما يعاني على مستوى  
ثالث أزمة الإنسان إذ يواجه المعضلات الكونية كالموت والحياة  
والحب...»<sup>(1)</sup>. مهيار يمثل بطولة تنتهي بالفجيعة.

---

\* تراجع الآثار الكاملة، م 1، ص. ص 463، 464، 465 المزمور كاملا.

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 121.

وفي الأغنية ما قبل الأخيرة من قصيدة "طرف العالم" يعرض علينا  
مزورها قائلاً:

أخلق للريح صدراً وخاصرة وأسند قامتي عليها  
أخلق وجهاً للرفض وأقارن بينه وبين وجهي.  
أأخذ من الغيوم دفاتري وحبري، وأغسل الضوء  
للسقائق زينة أتزيا بها، للصنوبرة خصر يضحك  
لي، ولا أجد من أحبه - هل كثير إذن، أيها الموت،  
أن أحب نفسي<sup>(\*)</sup>

بلغ أدونيس في هذه القصيدة ذروة اليأس. حتى أنه يخاطب  
الموت. فالذات لم تجد الإنسان، لم يبقَ لها إلا التوقع ومحبة نفسها مع  
اختيار الموت.

وفي الأغنية الأخيرة "الموت المعاد" أسقط المزمور ليعوضه بمرثية  
بلا موت:

أركض خلف الوطن المشحون  
في غابة الأعراس في طفولة الأجراس،  
أستفر الأهداب والظنون  
حول سرير العشب والحصاد

---

\* تراجع الآثار الكاملة، م 1، ص 485 - 486 المزمور كاملاً.

وأمرج الأفراس

نحوك يا بلادي

يا وطن الثلج والجفون<sup>(1)</sup>

هي مرثية للعالم والذات، فالشاعر لم يستطع استبدال العالم،  
فالأجدى أن يستمر في فرض الذات.

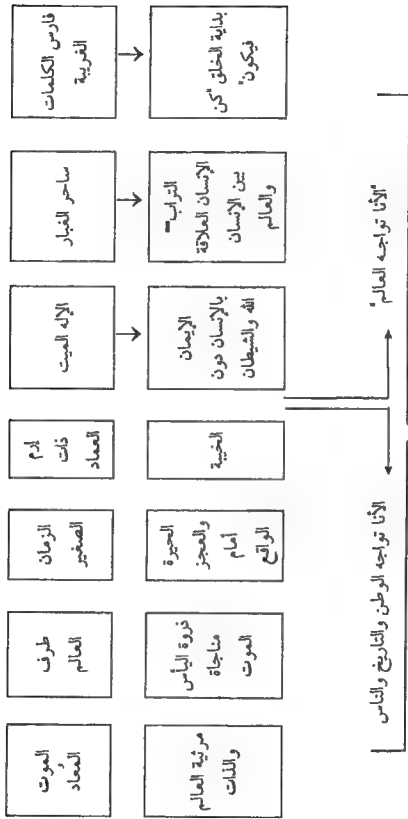
ويلاحظ على كل القصائد أن الحديث جاء على لسان ضمير المتكلم  
المفرد "أنا" أو بضمير الغائب المفرد "هو"، فالشاعر يدمر ويخلق هي "أنا"  
مقررة، رغم وجود مستويين للتعبير: المستوى الأول "الأنا تواجه العالم" في  
"فارس الكلمات الغريبة" و"ساحر الغبار" و"الإله الميت"، والمستوى الثاني  
"الأنا تواجه الوطن والتاريخ والناس" في "إرم ذات المعاد" و"الزمان الصغير"  
و"طرف العالم" و"الموت المعاد".

و"تكتمل رحلة مهيار المأساوية من "الذات" وإليها، مروراً بالواقع  
خطفاً<sup>(2)</sup>. فالصورة الكلية بنية متشابكة العلاقات ومتفاعلة لتنتج الأثر  
الكلبي مضيء الأبعاد ويلاحظ أن الصورة والمعنى يتلاحمان في صور  
أدونيس، إذ يصعب فصلهما، ويكون التكثيف. وهذه ترسيمة تركيب  
صور أغاني مهيار الممشقي.



1 - أدونيس: المصدر نفسه، ص 503.

2 - أحمد يوسف داود: لغة الشعر، ص 261.



"أغاني مهيار الممشقي" (الصورة الكلية)

يورد الشاعر تركيب المعاني في بنية متتابعة، مع أنه في القراءة الأولى لا نستقري التكامل، هذا يتحقق بعد قراءة "هدم وبناء". الصورة الكلية مركب معقد، لأنها تحوي كل عناصر الدراما ثم إنها "رؤيا" وغوص في أغوار الذات، كل هذا تكثيف يحتاج لتعدد القراءات ومستويات مختلفة لزوايا النظر إلى بؤرة المعاني، ولقد تتبعنا كيف اشتغل "أدونيس" في أدق بنية من بنى صوره، وكيف استفاد من الفنون الأخرى من مسرح ورواية وسينما... إلخ، فهو يمارس الكتابة الجديدة وفق قصيدة تجريبية، إذ « إن المعنى الواحد لم يعد قائماً في عبارة، بل بات يتنقل في مواضع مختلفة، عاقداً علاقات دلالية ملتبسة متداخلة ومعقدة، هنا ما نتيهه في قصيدة أدونيس وبصورة أوضح في قصائد عدد آخر من الشعراء جعلوا من (التجريب) وسيلة الكتابة »<sup>(1)</sup>.

إن القصيدة التجريبية هي هدف أدونيس، لأنه يؤمن بالكتابة مع زوال الحدود بين الأجناس الأدبية، إلى جانب استفادته من المسرح والقصّة والسينما والرواية... هو اقتناع بكتابة دون حدود ف « يجب أن تتغير الكتابة تغيراً نوعياً، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمهس في درجة حضوره الإبداعي... »<sup>(2)</sup>.

---

1 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 156.

2 - أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 312.



هذه ملامح علم جمال الكتابة لدى أدونيس، وهذا يحتاج لبحث مستقل يناقش ذلك، فهو يمثل مشروعاً مستقبلياً يؤسس لشعرية القصيدة العربية.

إن أسلوب الشاعر يتراوح بين الأسلوب الحيوي الذي يبعد المسافة بين الدال والمدلول، ويستفيد من التراث والأسطورة والأسلوب الدرامي الذي تتنوع فيه الأصوات والتكثيف وتحضير الرموز المتنوعة، فالإيحاء يقوى، ويزايد التكثيف.

لقد تخلص أدونيس من التقريرية والحيل البلاغية القديمة واشتغل في صور القصيدة بطرق جديدة وتجربة متميزة تحيل خصائصها على تنوع كبير في الأساليب والأشكال، خاصة في البناء، إذ لا يمكن تحديدها بدقة، في حين تُبنى الصورة القديمة على نظام واحد يمكن حصره وفق شعرية مغلقة عُنفت النص المقلد.

لقد تبنى عدة أقنعة في أساليبه، وتفرّد في طريقة توظيفها، وهذا يمثل مشروعه الحدائثي، وهو ما سنراه في فصل الرمز والأسطورة، إذ يسقط ملامحها ويحولها إلى أصلاء ويملؤها برؤاه، حتى أنه يدخل في تضاد معها، ولا يتسم شعر أدونيس بكونه ينص جوهرياً على نزعة تجريبية تهدف صراحة إلى تأسيس حدث الكتابة على نحو جديد في الثقافة العربية، لذلك نجد القصيدة التي بدأ يؤسسها منذ "أغاني مهيار الدمشقي" ترتقي إلى ذرى تعبيرية معنونة في التجريبية بشكل يجعل المتلقي العادي عاجزاً عن الإحاطة بأبعادها من ناحية، ويجعلها

توهم ظاهرياً على الأقل بأنها قد تجاوزت مجرد البحث عن شكل جديد...»<sup>(1)</sup>.

والميزة الأخرى لتجريبية قصائد أدونيس هي اعتناؤه بطريقة القول، فقد لجأ إلى تقنيات كتابية جديدة بحثاً عن الابتكار. وكل تلك التقنيات في أدق بنياتها عملت على التثقيف، وجعلت القارئ يتسلح بالرصيد النقدي والمعرفي، ليقرأ قصائده التي لا تملك طريقة واحدة أو أسلوباً واحداً، بل مع كل قصيدة محاولة في دفع الجديد نحو الأمام. لقد اشتغل كثيراً في اللغة الشعرية كما رأينا في الفصل الأول، إلا أن الصور الشعرية في بنائها لم تعتمد فقط انزياحات على مستوى اللغة، بل بنيت بغير أدوات اللغة. ولم يعمل على أن تكون الصورة معتمدة أبسط صور البلاغة القديمة.

إنَّ صور أدونيس غلب عليها الطابع الذهني، وهذا ليس معناه غياب الحسية فيها، لأنها موجودة في نسيج النص، وإنما خالفت النظم الإدراكية العادية، فالمحسوس فيها يتداخل ويتقاطع، والقارئ عليه أن يعي العمليات ويحسن إقامة العلاقات بين الأشياء التي جمعها بطريقة فريدة، وهي تقنية في تغييب الدلالة، وهذا كان مسعى من مساعي الحلائل الشعرية.

---

1 - محمد لطفي اليرموني: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 97.

نشير إلى أن تشكيل الصور بني وفق الجري وراء المطلق، وكان هذا الهاجس الرئيسي للحدثا الشعري، لهذا لم تعتمد الواقع، ولم تسع لتشكيله بل رفضته، رفضت نظرية المحاكاة والانعكاس، لذا حدث الانفصام، لأن الحدثا العربية تختلف عن الحدثا الغربية، الرفضة لنظرية المحاكاة التي نتجت في مناخهم بعد أن استنفدت وهُضمت، وأسسوا من خلالها وعياً بالحال وتجاوزوه إلى الجديد في حين نجد الحدثا الشعرية العربية رفضت نظرية المحاكاة التي هي ليست وليدة فكرها ونتاجاتها، ثم إن الواقع العربي يختلف عن الواقع الغربي.

حاول أدونيس تطوير بنية النص اعتماداً على التغيير والتجاوز لبنية القصيدة القديمة، وحاول أن يقدم إبدالات، فعلى مستوى الصورة عرض تجريباً مغايراً فيه التكثيف الإيحائي، إلا أننا لا نستطيع تحري هذه الإبدالات لنصنفها ونضيقها بطريقة منتبهة، لأن الغموض الذي اعتبره خاصية فنية تعد إحدى مقومات الابتعاد عن التقريرية والمباشرة، وتعمل على الإيحاء، يذهب بعيداً ويدخل في الإبهام الذي يعيق القارئ مهما كانت قدرته. والسير وراء "الخلق" و"الرؤيا" قد يوقع في الإبهام غير الفني، لذا كان من الضروري وضع حدود للانزياح و"الخلق".



## 2 - التفاعل النصي<sup>(\*)</sup>

يحتاج النص الإبداعي لزوايا نظر ولعدة قراءات، تحاول أن تقبض على دلالاته، و« الكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع ويتمخض عن هذه النصوص جنين نشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص<sup>(1)</sup>».

تنبيه الباحثون خلال ممارستهم الأدبية إلى حضور ذاكرة نصية يقوم عليها الأدب، كان أول من سجل مصطلح التناص Intertextualité هي

---

\* أخذنا بمصطلح السعيد يقطين "التفاعل النصي" بدل التناص لأننا سنطبق اعتمادا على "التعاليمات النصية" عند "جرار جنيت"، الذي يعتبر التناص واحدا من بين خمسة عناصر تكون النص المتعالي، أما في الجانبات النظري فنأخذ بمصطلح التناص.

1 - عبد الله محمد الغلزامي: الخطيئة والتكفير، ص 13.

الباحثة "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva التي عمقت الميراث النظري الذي تركه "باختين" Mikhael Bakhtine باستبدال مصطلح الحوارية بالتناص.

والتناص « مفتاح لقراءة النص، لفهمه، تحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه ولمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب »<sup>(1)</sup>. وهو « اليوم بمثابة أداة مفهومية بقدر ما هي علامة، رواق إيستمولوجي يشير إلى موقف وإلى حقل مرجعي، وإلى اختيار رهانات معينة »<sup>(2)</sup>.

وفي دراستنا للتفاعل النصي بمتابعة التناص في شعر أدونيس نكون قد فتحنا قراءة جديدة لفهم وتفكيك النص "الأدونيسي"، خاصة وأنا عرفنا التنوع المرجعي والمعرفي الذي تختزنه الذاكرة الأدونيسية. إن دراستنا لـ "التفاعل النصي" تفتح حتماً أفقاً نقدياً يهدم ويبني رؤية فنية أقل ما قال عنها الدارسون رؤية حداثية.

وقبل الولوج في التطبيق نشير إلى الرصيد النظري لموضوع التناص.

---

1 - تودوروف، رولان بارت، امبيروتو إكسو، مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، العراق 1989، ص 98.

2 - تودوروف، رولان بارت، امبيروتو إكسو، مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 100.

إنّ النص الشعري نسيج تلتقي عنده مجموعة لا متناهية من النصوص تتفاعل فيما بينها وفق رؤية فنية تميزها نكهة المبدع ورؤاه.

تقول "جوليا كريستيفا": «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»<sup>(1)</sup>. وهذا ما يجعل النص مفتوحاً، ويدخل مع نصوص قبلية في علاقات مشحونة تاريخياً، وتتضمن إحياءات، لفهمها لا بد من العودة إلى النص القبلي، فالتناص يحدث بين نص واحد من جهة ونصوص لا متناهية العدد من جهة أخرى. ومعنى هذا لا بدّ من استنطاق تلك النصوص داخل النص للوصول إلى دلالات يفي بها النص، فالتناص إنتاجية نصوص ذابت في النص المولّد. ويكتب "سولرس" (Sollers): «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتداداً وتكثيفاً ونقلًا وتعميقاً»<sup>(2)</sup>.

ولفهم النصية لا بدّ من فك شفرات مركّزات تناصه، وفي تحليل التناص نكون قد حلّلنا النص المرجعي والنص اللاحق، وبيننا طبيعة العلاقة بينهما، لأنّ «الخطاب الأدبي ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع خطابات أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعاً تسحب إليها كمّاً من الآثار والمقتطفات من

---

1 - الغنّامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، ط 1، المملكة العربية السعودية 1985، ص 13.

2 - تودوروف، بارت، اكسو، مارك لنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 104.

التاريخ، ولهذا فإن الخطاب يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتألف...»<sup>(1)</sup>.

وفي بحث عن مفهوم للتناص لجأ الباحثون إلى وضع مفهوم للنص أيضاً، ومنه يكون فهم التناص، يقول "بارت": «نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً... إنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة...»<sup>(2)</sup> وعند الباحثين العرب نشط مفهوم التناص بحثاً عن طرق جديدة لتطوير النص الذي يمثل عند صلاح فضل «عملية استبدال من نصوص أخرى أي عملية تناص، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقضه...»<sup>(3)</sup>.

والتناص لا بد له من قدرة لدى القارئ، تكون من الدرجة العالية حتى تستحضر النص الممتص (يفتح التاء)، لفهم التناص، وهذا ما يراه

---

1 - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 102.

2 - رولان بارت: درس السميولوجيا، ترجمة: عبد السلام نبعد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 1986، ص 85.

3 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 229.

الباحث محمد حَبَّار: «التناص اصطلاح أطلق حديثاً، وأريد به تقاطع النصوص أو الحوار فيما بينها (...) لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه لذلك فإن دور القارئ يكون حاسماً... فهو الذي يستكشف النص الغائب ويستحضره داخل النص الحاضر أو المقروء وهو الذي يقوم بإضاءة العلاقة التي تربط بين النص الحاضر والغائب وفق مقتضى السياق...»<sup>(1)</sup>.

ويؤكد الباحث الجزائري "عبد المالك مرتاض" على دور القراءة في تحديد إنتاجية النص الثَّيِّب ويقول: «إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتج (...) فالنص قائم على التعددية بحكم مقروئته وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائته تبعاً لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة...»<sup>(2)</sup>.

إن التناص تعالق بين النص والنصوص السابقة. فالبحث يشري في نقطة مدى التعالق والتفاعل بينهما، بتعبير آخر نوعية العلاقة التي تحققت بين النص والنصوص السابقة، هنا ما تناوله عمر أوغان بقوله: «يمثل التناص تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع، يبطل أحدها مفعول

---

1 - محمد حَبَّار: قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة لسيد الشيخ مجلة تجليات الحداثة، العدد 1، السنة الأولى 1992، ص 59.

2 - عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة المجاهد الأسبوعية، عدد 1440، مارس 1988 الجزائر، ص 57.



الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعاق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب...»<sup>(1)</sup>.

لا يلغي التناص التفرد في شيء بما أنه إنتاج، وفي طرق التفاعل النصي "ينتج الإبداع أيضاً خاصة عند درجات الامتصاص.

تحدث أدونيس عن الإبداع اللامسبوق أي "الخلق"، وهذا ليس معناه أنه يلغي التناص، لأنه يحقق الخلق أيضاً. إننا لا نجد "التفاعل النصي" في شعر أدونيس بالاعتباس. وحتماً يصنع مستويات إبداعية تثير التناقض أكثر بين النص والنص الغائب<sup>(2)</sup>، وهذا ما ذهب إليه فيصل دراج في موقعة نصوص أدونيس: «النص المؤلف الذي لا يعرف الانبثاق ولا يعرض عن المشابهة استئناف لنصوص أخرى» يحاورها ويرهنها ويتجاوزها وينزاح عنها ويكون بالتالي، حلقة من سلسلة ثقافية أدبية خاضعة للهدم والبناء أما النص الذي انبثق عن المطلق أي النص اللاتاريخي فإنه في علاقاته مع النصوص الأخرى، يرفض مبدأ التشابه ويفرض مبدأ المغايرة، يرفض النص الإبداعي في تصور أدونيس معايير التقويم المأثورة...»<sup>(2)</sup>. إن أدونيس في هذه النظرة ضد النسخ على المنوال، فمرجعياته مخزنة لتشتغل داخل نصوصه بآليات تغيبها. لقد تعامل بذكاء مع النص القليم ونظر إليه في حركيته وتحوله

---

1 - عمر أوغان: لغة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص 29.

\* النص الغائب مصطلح أخذ به محمد بنيس ليندل على النص المرجعي.

2 - فيصل دراج: أسطورة الإبداع عند أدونيس، مجلة الآداب، العدد 7، 8 تموز آب 1996 بيروت، ص 27.

كنواة جوهرية قابلة للتجدد وفق متطلبات النظرة الجديدة التي تتماشى مع التجارب الراهنة، وهذا أول مفتاح لدراسة "التفاعل النصي" في نصوص أدونيس مع النصوص السابقة. وسر "التناص" في أرقى إبداعه يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على التغير، فالكلمة تفلت دلالتها من القراءة عند الانتقال من نص إلى آخر، ولها قدرة خارقة على الحركة بين الدوال، فهي تقبل المطاوعة حسب السياق، والسياق إبداع يتحقق مع كلّ مبدع.

ونعود إلى أهمية التناص في الدراسات النقدية، فـ « أغلب الدراسات التي عرضها الباحث سعيد يقطين تتفق على أن النص خارج التناص غير قابل للإدراك، لأن إدراك المعنى أو البنية في إنجاز ما يتم بالنظر إلى علاقته بأنماط عليا سابقة عليه، ومن خلال الإشارة إلى النص أو النصوص السابقة، يمكن تحديد مدى سلطة السابق على اللاحق، فالتناص هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا... فالتناص يحقق وجوده في النص من خلال البنية الشكلية أو المضمونية وذلك بمحاكاته أو معارضته أو إعطاء بعض بناء دلالات جديدة... »<sup>(1)</sup>.

ولكي ندرس "التفاعل النصي" نقوم بتفكيك النص وتحليل معانيه وتحليل علاقاته بغيره من النصوص، ونبحث في تمثل النصوص الغائبة داخل البنية النصية للنص الذي بين أيدينا.

---

1 - نور الدين المدد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2، ص 108.

وبهذه التحليلات توصل جرار جنيت Gérard Genette إلى "التعاليات النصية" (transtextualités)<sup>(\*)</sup> والتي حددها بخمسة أنماط وهي:

- 1 - التناص (Intertextualité).
- 2 - المناصة (Paratextualité).
- 3 - الميتانصية (Métatextualité).
- 4 - التعلق النصي (Hypertextualité).
- 5 - معمارية النص (Architextualité)<sup>(\*)</sup>.

والتي وقف عندها سعيد يقطين مطولاً، وقال: « يمكننا تقديم مشروع متكامل لبحث "التفاعل النصي" ليتاح لنا في النهاية استخلاص كيف أن النص يُنتج ضمن بنية نصية منتجة »<sup>(1)</sup>. ويمكننا متابعة التعاليات النصية الواردة في شعر أدونيس، وهذا بمتابعتنا "التفاعل النصي" فيها.

إنّ "البنية" النصية" لشعر أدونيس واضحة الملامح، وقد سبق أن رأينا مكوناتها وروافدها، وبإمكاننا القول إنّها متفردة عن البنيات النصية

---

\* عد إلى: Gerard Genette, Palimpsestes - la littérature au second degré, Editions du Seuil 1982.

\* في المصطلحات اعتمدنا على ترجمات سعيد يقطين.

1 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب 1989، ص 101.

للشعر السابق، فهي بنية تتجدد دوماً للدرجة أنها تنفي أن تكون لها ملامح أسلوبية ثابتة، لأنها مع كل نص تتبين لتنتج نصاً مغايراً جديداً ضمنها. ويمكننا موقعتها في الشعر العربي الحديث في الصدارة، لأنها توفرت على الشروط النصية، كما يمكن اعتبارها "ظاهرة نصية".

ويمكننا أن نجسد البنيات النصية التي تفاعل معها النص الأدونيستي ونسمي هذه البنيات بـ"المتفاعلات النصية".

وسنركز على "المتفاعلات النصية" الدينية التي مصدرها القرآن الكريم، فهي "متفاعلات نصية" دينية تاريخية لأنها إشارات إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي (نوح، إبراهيم، آدم، هود إلخ...). وتتجلى هذه المتفاعلات من خلال آيات قرآنية.

وأول "تفاعل نصي" بين البنية النصية "نوح الجديد" والمتفاعل النصي نوح النبي:

نوح الجديد: "البنية النصية"	نوح النبي: "المتفاعل النصي"
رحنا مع الفلك، مجاديفنا وعد من الله وتحت المطر والوحل، نحيا ويموت البشر رحنا مع الموج وكان الفضاء	قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ إِتْيَ لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ ۝ أَنْ لَا تَعْبُدُوا إِلَّا اللَّهَ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ ۝ فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن قَوْمِهِ مَا تَرَاكَ
حبلاً من الموتى ربطنا به أعمارنا وكان بين السماء	إِلَّا بَشَرًا مِّثْلَنَا وَمَا تَرَاكَ أَتَّبِعَكَ إِلَّا الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ وَمَا تَرَىٰ لَكُمْ

نوح النبي المتفاعل النصي	نوح الحديد النبي النصي
عَلَيْنَا مِنْ فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَافِرِينَ ❁	وبيننا نافذة للدعاء...
سورة هود: 25-26.	
وَأَوْحِي إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَنْ يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إِلَّا مَنْ قَدْ آمَنَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ ❁ وَاصْنَعِ الْفُلَكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيَنَا وَلَا تَخَاطِئَنِي	يا رب، لم خلصتنا وحدنا من بين كل الناس والكائنات؟ وأين تلقينا؟ أفي أرضك الأخرى
فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُخْرَقُونَ ❁	أفي موطننا الأول
سورة هود: 36 - 37.	في ورق الموت وريح الحياة؟
حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُورُ قُلْنَا أَحْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ ❁ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِاسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا	يا رب فينا، في شراييننا رعب من الشمس، يئسنا من النور <sup>(1)</sup> يئسنا من غد مقبل فيه نعيد العمر من أول
وَمَرَسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ ❁	آه لو أننا لم نصر بنرة
سورة هود: 40 - 41.	للخلق، للأرض وأجيالها
وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مِبَاعِكَ وَيَا سَّمَاءُ	آه - لو أننا لم نزل طينة

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 498 - 499.

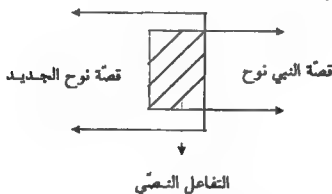
نوح النبي: المتفاعل النصي	نوح الجليل: البنية النصية
أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ❀ وَتَادَى	أو جمره، أو لم نزل بين بين كي لا نرى العالم كي لا نرى
نُوحٌ رَبِّهِ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنْتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ ❀ قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ	جسيمه وريه مرتين II لو رجع الزمان من أول
فَلَا تَسْأَلْنِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنِّي أَعِظُكَ أَنْ تَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ ❀ قَالَ رَبِّ أَنِّي أَخُوذُ بِكَ أَنْ أَسْأَلَكَ مَا لَيْسَ لِي بِهِ عِلْمٌ وَإِلَّا تَغْفِرْ لِي	وغمرت وجه الحياة المياه وارتجت الأرض وخف الإله يقول لي يا نوح أنقل لنا الأحياء -
وَتَرَحَّمَنِي أَكُنْ مِنَ الْخَاسِرِينَ ❀ قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ وَأَمَمٌ سَمِعَتُهُمْ ثُمَّ يَمْسُهُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ ❀	لم أحفل يقول الإله ورحمت في فلكي، أزيح الحصى والطين عن محاجر الميتين أفتح للظوفان أعماقهم أهمس في عروقهم أننا
سورة هود: 44 - 48. ❀ قَالَ نُوحٌ رَبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا ❀ إِنَّكَ إِنْ تَذَرُهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا ❀ ﴿	علنا من التيه، خرجنا من الكهف وغيرنا سماء السنين وأنا نبحر لا ننثني رعباً ولا نصفي لقول الإله
سورة نوح: 26 - 27.	

روح الجديد "البنية الثعبية"	روح النبي "المتفاعل النصي"
<p>موعدنا موت وشطآننا يأس ألفناؤه رضينا به بحرأ جليديأ جديد المياه نعبُرهُ نمضي إلى منتهاه نمضي ولا نصني لذاك الاله تقنا إلى رب جديد سواه</p>	

يمكننا أن نبدأ بنظرية التحليل بالمقومات ونطبقها على النص  
القرآني ونص أدونيس:

روح الجديد "البنية الثعبية"	روح النبي "المتفاعل النصي"
( + الذهاب في الفلك مع حماية الله، + حياة مع موت البشر، + الدعاء إلى الله، + السؤال عن سبب الخلاص وحدهم، + السؤال عن محطة الوصول، + اليأس، + التمني بعدم الخلق والرجوع طينأ حتى لا يروا الحياة والله، « التمني بـرجوع الطوفان حتى يطلب الله، + رفض قرار الله، + الذهاب في الفلك ( الله ) بصحبة شاعر وثائر، عدم سماع قول الإله، + الثقة في رب جديد )	( + إرسال نوح إلى قومه منذرأه + الدعوة إلى عبادة الله، + رفض الملاء، + صناعة الفلك + أمر الله في حمل كل زوجين اثنين وهلاك الآخرين، + الله يجري ويرسي الفلك، + عودة كل شيء كما كان مع إبعاد الظالمين، + إهلاك الابن، + الخضوع لمشيئة الله ) _____ ( + طلب نوح عدم بقاء الكافرين )

إنّ نص "نوح الجديد" متضمن لـ "نوح النبي". إنّنا نصياً أمام بنيتين أو أمام نص مزدوج يتداخل فيه النص السابق "النبي نوح" بالنص اللاحق، ويتفاعلان على مستويات عدة. وتعبير آخر من خلال هذا النص المزدوج نحن نقرأ (نوح الجديد) فهو نصّان في آن واحد، إن نص "نوح الجديد" شفاف، داخله تبلو رسوم نص "نوح النبي". فبإمكاننا أن نتصور صورة للنص اللاحق داخلها صورة السابق، فهما نصان يتجاوران ويتكاملان، يحدث الثاني الأول أحياناً ويعارضه أحياناً أخرى. لقد وجدنا المعارضة واردة أكثر، إنّنا أمام نص جديد. ويمكننا الخروج بهذه الترسّيمة:



فما هي الصورة التي يأخذها التفاعل بين النصين؟ وما هي أنواع التفاعل النصي التي تتجسد لنا عبرها صور العلاقات بين النصين؟ إنّ القراءة الدلالية (أو المضمونية) التي جعلتنا نخرج بمقطوعات معنوية أو بوحلات للقراءة والتي رتبناها في التحليل بالمقومات، جعلتنا نصل إلى الصورة التي رسمت في التفاعل بين البنية النصية والمتفاعل النصي.



يبدو أن "أدونيس" استهواه التراث الديني لكن مظهره وفق رؤاه أو بتعبير آخر وظفه ليعبر عنه بالضد، فـ"نوح الجديد" يناقض "نوح النبي"، وهذا يمثل التأثير بالتجاوز كما يلي:

"نوح النبي" ← الخضوع لمشية الله.  
"نوح الجديد" → رفض مشية الله.

« وإذا كانت حادثة الطوفان الدينية تعبر عن إعادة الخلق عن طريق الإماتة، فإن أدونيس يتحول في كثير من الأحيان إلى خالق متعال يقدر على أن ينقل البحر من مكانه، وأن يعلن الطوفان في كل وقت، ويبدأ من جديد سفر تكوين الخلق بطوفان عارم<sup>(1)</sup>. والواضح أن صورة "الأنا" أضخم من صورة "الإله" خاصة عندما حاول إزاحة صورة الحادثة الدينية، ليحرك "نوح" حسب هواه، فيتبرم من الإله ويصرخ في وجهه. هي صورة تجعل الإنسان سيلاً، وله المصير وحق القرار.

فالصورة التي يأخذها التفاعل بين النصين هي التفاعل بالتناقض، « وقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تتأتى إلا بـ "امتلاء" خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية وقدرته على "تحويل" تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم

---

1 - آمنة بلعلی: أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص 82.

النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم»<sup>(1)</sup>.

وعى أدونيس قصة "نوح النبي" جيداً وحولها وفق رؤاه إلى تجربة جديدة قام بالهدم والبناء فيها، ومن خلال هذه العملية نستطيع ترصد أنواع التفاعل النصي التي تتجسد عبر صور العلاقات بين البنية النصية "نوح الجديد" والمتفاعل النصي "نوح النبي".

إنّ النص من حيث معمارية نصيته كما يرى جنيت أو من حيث مناصه الخارجي "شعر"، فما هي التفاعلات النصية التي يستوعبها هذا النص؟

إنّ التفاعل النصي خارجي، لأن النص تفاعل مع نصوص غيره "القرآن الكريم". ويعد أن رأينا "البنية النصية" وفككتها بمتابعة "عالم النص" أحياناً، وحللنا أيضاً بنية "المتفاعل النصي" الذي استوعبه النص، وأصبح جزءاً منه ضمن تفاعل التناقض، نخرج إلى أنواع التفاعل النصي.

نشير هنا إلى جماليات التعبير بالضد في قول "بارت": « أن أكون مع من أحب وأفكر في ذات الوقت في شيء آخر، هكذا أتوصل إلى أحسن الأفكار، وأخترع بصورة أفضل ما هو ضروري لعمل، كذلك شأن النص: يبعث في لذة أحسن إذا ما تمكن من أن يجعلني انصت

---

1 - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب 1992، ص 10 - 11.

إليه بكيفية غير مباشرة، إذا ما دفعني وأنا أقرأه إلى أن أرفع رأسي عالياً  
وأن أسمع شيئاً آخر...»<sup>(1)</sup>.

جمالياً تتولد الإنتاجية النصية مع التناقض، لأنها قراءة مغايرة وهي  
كتابة ثانية ليس لها المعنى الأول نفسه، وهنا ما جعل لورانت جيني  
(Laurent Jenny) يرى في التناص « تحويلاً وتلوياً لنصوص عديدة  
مكتشفة من طرف نص مركز هو الذي يحتفظ بقيادة المعنى »<sup>(2)</sup>، وهنا  
ما نجده عند أدونيس في قصيدة "نوح الجديد"، فقد حوّل قصة "نوح  
النبي" وذوبها ليحتفظ هو بقيادة المعنى، « فعملية الاشتراك في مقوم أو  
عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، وكلما  
اشترك الخطاب في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة  
مكررة فاقدة للأصالة »<sup>(3)</sup>.

لقد سعى أدونيس الذي يؤمن بالفردة إلى أن يقلل الاشتراك بين  
نصه "نوح الجديد" والنص القرآني لدرجة أن نقط الاشتراك تعامل معها  
بالضد.

والملاحظ أن العنوان "نوح الجديد" يثير الوقوف عند كلمة "الجديد"  
خاصة وأنّ « العنوان يملأنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته (...) إذ  
هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد

---

1 - رولان بارت: لغة النص (مترجم)، ص 31.

2 - عمر أوغان: لغة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص 30.

3 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجيات التناص، ص 25.

هوية القصيدة...»<sup>(1)</sup>، إن كلمة "الجديد" تمس المقدس الثابت، الذي يمثل الذهنية الإسلامية التي لا يجوز أن تُمسّ. فـ "قصة نوح" دينياً لا يمكن مساسها، وقد نسب لها الصيرورة الزمنية والتي حتماً تلحقها صيرورة معنوية وهذا ما لاحظناه في التحليل بالمقومات.

ويمكننا أن نلاحظ « أن مشكلة التناص وإمكانيات التحليل التي يفتحها هذا المفهوم لا يمكن أن تنفصل عن فكرة الإنتاجية (Productisrte) الأدبية، فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري. أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد...»<sup>(2)</sup>، وهذا ما يتجلى بوضوح عند أدونيس لنا نقف عند المتعاليات النصية.

نشير إلى أن "التعلق النصي" حضر بوضوح من خلال تحويل نص سابق (Hepatexte) إلى نص لاحق (hepertexte). و"التعلق النصي" حسب جرار جنيت « يستوجب نصين على الأقل وهي عملية تلقيح نص سابق في نص الكاتب وتعتمد هذه الظاهرة على وجود نصين.

أ - نص لاحق وهو النص الحديث ← (Hepertexte).

ب - نص سابق وهو النص المستحضر وتنشأ عنهما معارضة،

---

1 - محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب 1987، ص 72.

2 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 240.

محاكاة، تحويل، تحريف، مناقضة<sup>(1)</sup>.

فهذا النوع من التعاليات النصية التي تحدث عنها جرار جنيت هو الذي تمثل في التفاعل النصي بين "نوح الجديد" و"نوح النبي" وحدث التلقيح بين النص اللاحق والنص السابق والذي نشأت عنهما معارضة (Parodie)، ومناقضة بالتحويل (Transformé).

إذن ضمن التعاليات النصية التي حددها جرار جنيت من: تناص ومناقضة وميتانصية وتعلق نصي ومعمارية النص. نجد التفاعل النصي بين "نوح الجديد" و"نوح النبي" من نوع التعلق النصي بالتحويل. ويمكننا اعتبار المقطوعة المعنوية الأولى:

رحنا مع الفلك مجاديفنا  
وعد من الله وتحت المطر  
والوحل، نحيا ويموت البشر  
رحنا مع الموج وكان الفضاء.  
حبلا من الموتى ربطنا به  
أعمارنا وكان بين السماء  
وبيتنا نافذة للدعاء.

---

1 - يراجع: Gerard Genette: Palimpsestes - La littérature au second degré, éd. du Seuil, Paris, 1982, p. 13.

مناصباً (paratexte) داخلياً، لأنّ هذه المقطوعة تحيلنا على قصة نوح النبي، كما هي حادثة تاريخية دينية وفيها قبول لقضاء الله، وإن كان أدونيس لم يستخدم القصة حرفياً بل معنوياً. وهذه المقطوعة تجاوزت مع المقطوعة التي ستختلف معنوياً، فيها مناجاة الناجين من الفيضان: ما هو مستقبلهم أم هو سوداوي مثلما يصرونه؟ ويتعلق المناص بالنص بنيوياً بواسطة النقطتين (:). مع الرجوع إلى السطر واستعمال المزدوجتين. ولقد ورد هذا المناص كاستهلال من أجل المعارضة التي ستأتي في المقاطع المعنوية اللاحقة.

إنّ أدونيس يملك "الرؤية الجديدة" حسب تصنيف "بلوم" Bloom لتلاقي الشاعر مع موروته اعتماداً على "لوحة التلقي" (scene de reception) والتي فيها الوجوه الستة للتلاقي<sup>(\*)</sup>. أدونيس مصنف في الوجه السادس، لأنه الشاعر الآتي ليدع ما ترك له الأسلاف من جديد ويعيد ابتكاره له، وهذه هي "الرؤية الجديدة" التي تتضح أكثر مع أنواع التعاليات النصية الأخرى المجسدة في نصوصه، ولا نخرج من تعامله مع النصوص الغائبة "القرآنية" لكي تتضح لنا رؤاه أكثر. ونقرأ قصائده بزاوية معرفي وفكري يعرف كيف يبني الشفرات.

إنّ الوصول إلى النصوص الخارجية التي تفاعلت معها نصوص أدونيس عملية صعبة في كثير من الأحيان، لأنه يعتمد على حبكها وإلى خلق الصنعة لنا نحتاج إلى قراءات بمستويات مختلفة.

---

\* يراجع الغلامي: الخطيئة والتكفير، ص 327 للاطلاع على الوجوه الستة.

إنّ أدونيس في أشد معاناته، وهي موت والده، تسيطر عليه المرجعية الدينية التي تمثلت في قصة سيلنا إبراهيم عندما ألقوا به في النار، ذلك لأن والده أيضاً توفي محترقاً بالنار. فما مدى تفاعل نص أدونيس بالنص القرآني؟ وما نوع التفاعل النصي الذي حدث؟

يعرض أدونيس بنيته النصية قائلاً في قصيدة "الموت" مرثية ثانية:

ترمّد الزُّند الذي طالما  
شدّ بصلري للسموات  
حملني الماضي وغلّى صدّى  
منه يناديني من الآتي  
يا لهب النار الذي ضمه  
لا تك برداً، لا ترفرف سلام  
في صدره النار التي كورت  
أرضاً عبقناها وصيغت أنام  
لم يفنَ بالنار لكنه  
عاد بها للمنشأ الأول  
للزمن المقبل<sup>(1)</sup>

---

1 - يراجع أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 117 لمتابعة القصيدة كاملة.

هذه القصيدة تفاعلت مع قول الله سبحانه وتعالى: ﴿ قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ ﴾ ﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ ﴾ وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ ﴾

سورة الأنبياء: 68-70.

إنَّ "التعالِي النصي" الذي يستقرأ من هذا التفاعل هو "التعلق النصي" بين النص اللاحق "الموت" والنص السابق قصة إبراهيم الخليل، ونشأت عنهما معارضة تمثلت في النهي "لا تك"، "لا ترفرف". فالمناص هنا حرف بالنهي.

المتفاعل النصي	البنية النصية
﴿ يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ ﴾	يا لهب النار الذي ضمه لا تك بردك ولا ترفرف سلام

فأدونيس يريد الحرق والله لا يريد الحرق لإبراهيم. قال المفسرون في قصة حرق إبراهيم: « جمعوا له حطباً مدة شهر حتى كانت المرأة تمرض فتنذر إن عوفيت أن تحمل حطباً لحرق إبراهيم ثم جعلوه في حفرة من الأرض وأضرموها ناراً فكان لها لهب عظيم حتى إن الطائر ليمر من فوقها فيحترق من شدة وهجها وحرها، ثم أوثقوا إبراهيم وجعلوه في منجنيق ورموه في النار، فجاء إليه جبريل فقال: ألك حاجة؟ قال أما إليك فلا، فقال جبريل: فاسأل ربك، فقال:



حسبي من سؤالي علمه بحالي، فقال الله: ﴿يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾ ولم تحرق منه سوى وثاقه...<sup>(1)</sup>.

يستحضر أدونيس المرجعية الدينية ليوظفها أيضاً بالنقيض، فهو يريد "النار" لكن هل هي النار الحقيقية؟ إنه إذن "مازوشي"<sup>(\*)</sup> يريد تعذيب نفسه بمقتل والده بالحرق، «إِنَّهُ يَعْكُسُ هَذِهِ الْإِشَارَةَ الدِّينِيَّةَ وَيَنْفِصُهَا لِيَحِلَّ مَحَلُّهَا أُسْطُورَةُ الْفَنِيْقِ الَّذِي يَحْتَرِقُ، وَيَنْبَعِثُ مِنْ جَدِيدٍ مِنْ رَمَادِهِ... أُسْطُورَةُ الْفَنِيْقِ الَّذِي يَقْتَرِنُ بِالْخَلْقِ الْمُتَجَدِّدِ أُولَى الدَّلَالَاتِ الْمُوحِيَّةِ بِالْحَيَاةِ»<sup>(2)</sup>.

فالنار هنا بروميثيوسية رمز للتجدد الذي يؤمن به الشاعر، فالموت لا يكون إلا لتكون الحياة في بعث، وهي لا تؤدي إلى الفناء بل إلى التجدد، يعتمد أدونيس المعاكسة في توظيفه الرموز الدينية، وكأننا به يصدم القارئ ليفويه في البدء بشهوة الدخول في نص سلفي، ثم يخلخل الغواية ليدخله في شهوة قراءة مغايرة، من خلالها لا بد من فوز "المتفاعل النصي" كما هو ليقراه كيف حور، ويبدو أنه يملك قدرة عجيبة على امتصاص النص القديم، ويتعامل معه بذكاء المغايرة. ونظرتة إليه مبنية على حركية وحيوية كأنه نواة جوهرية قابلة للتجدد، وهذا هو المبدأ الذي يؤمن بالخلق والتجدد والفراقة، ويمارس ذلك

---

1 - محمد علي الصابوني: صفوة التفسير الجزء الثاني، شركة الشهاب، ط 5، الجزائر 1990، ص 268.

\* مازوشي - في علم النفس - هو الذي يحب تعذيب نفسه.

2 - أمانة بلعلي: أبجدية القراءة النقدية، ص 84.

حتى على المقدس (القرآن) الذي يرى فيه مركباً يتطاوع وتجربة الشاعر ورؤيته. ويتطاوع حتى مع تمرده.

من خلال تفكيكنا لقصتي "نوح النبي" و"إبراهيم" وجلنا أن "أدونيس" ينوع العلاقات النصية داخل النص، ويركز على "التعلق النصي" بالتناقض، و"التناصر" بتعريف جرار جنيت كتوع من التعاليات النصية، لأن التفاعل النصي يأخذ بعد التضمين، فقد تضمنت "البنية النصية" لأدونيس عناصر من بنية نصية قرآنية، وتبلو جزءاً منها. فقد دخلت معها في علاقة مناقضة بالنهاي مثلما رأينا.

إنّ التفاعل النصي في نصوص أدونيس مرجعياته دينية مصدرها القرآن. نقف عند قصيدة "شداد":

عاد شداد عادً

فارفعوا راية الحنين

واتركوا رفضكم إشارة

في طريق السنين

فوق هذي الحجاره،

باسم ذات العماذ..

إنها وطن الرافضين

الذين يسوقون أعمارهم يائسين

كسّروا خاتم القمام

واستهزؤوا بالوعيد

بجسور السلامه،

إنها أرضنا وميراثنا الوحيد

نحن أبناءها المنتظرين ليوم القيامة<sup>(1)</sup>.

إن هذه القصيدة تفاعلت مع النصّ القرآني "إرم ذات العماد" في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿١﴾ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ ﴿٢﴾ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ ﴿٣﴾ وَتُمُودَ الَّذِينَ جَاءُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ ﴿٤﴾ 》.

سورة الفجر: 6-9.

قبل الدّخول في تفكيك العلاقة بين "البنية النصية" و"المتفاعل النصي" نشير إلى أنّ قصة "إرم ذات العماد" « التي لم يخلق مثلها في البلاد باليمن (...) » ورأوا أن شداد بن عاد كان جباراً، ولمّا سمع بالجنة وما أعد الله فيها لأوليائه من قصور الذهب والفضة (...)، قال لكبرائه: إني متخذ في الأرض مدينة على صفة الجنة فوكل بذلك مئة رجل (...) وتحت يد كل رجل منهم ألف من الأعوان (...) ثم بنى لنفسه في وسط المدينة قصرًا منيفاً، يشرف على تلك القصور كلها (...) ثم أن الله تعالى أحب أن يتخذ الحجة عليه وعلى جنوده بالرسالة والدعاء إلى التوبة فانتخب لرسالته إليه "هوداً عليه السلام" (...) أمره بالإيمان والإقرار بربوبية الله عز وجل ووحدانيته فتمادى في الكفر والطغيان (...) فلما قرب شداد من المدينة، انتهى إلى

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 460.

مرحلة منها، جاءت صيحة من السماء فمات هو وأصحابه أجمعون (...)  
وساخت المدينة»<sup>(1)</sup>.

كيف ذاب "النص القرآني" في قصيدة أدونيس "شداد" يمكننا تقطيع  
القصيدة طباعياً إلى "وحدات معنوية" كالتالي:

- الوحدة الأولى (1-6) يعرض العناصر الإخبارية التالية: عودة شداد  
والتهليل.

- الوحدة الثانية (7-11) يعرض دلالة قصة ذات العماد بالنسبة لرؤيته.

- الوحدة الثالثة (12-13) اعتزاز بأرض ذات العماد والميراث الذي  
تركه شداد في فخر.

إنّ "أدونيس" يرى في "شداد" وفي "إرم ذات العماد" رموزاً إيجابية  
تمثل الميراث ويهمل لعودة "شداد" الذي أمر ببناء "ذات العماد"، فتكرار  
قرينة فعل "عاد" مرتين توحى بالفرحة، رفض شداد وأتباعه الخضوع  
لدعوة "هود" إلى وحدانية الله وهو رفض "ثوري" في نظر "أدونيس"،  
رفض يؤله المخلوق، وهنا ما يريده في رؤيته "مهيأ النبي". إنه يعلن  
الانتماء لوطن "شداد" وطن الرافضين والذين تمردوا على "خاتم القمام"  
و"استهزؤوا بالوعيد" هي رموز التحدي والتمرد في رؤية الشاعر، وفي  
الأخير يعلن أنه الميراث "الوحيد".

---

1 - عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشر، الجزائر  
1989، ص 115 - 116 (نقلاً عن ياقوت الحموي، معجم البلدان).

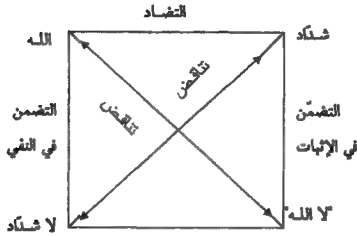
وفي حين تحليلنا "الوحدات المعنوية" الواردة في القرآن بخصوص "إرم ذات العماد" على قضاء الله العادل بقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ... ﴾ على سبيل تهويل ما حدثه والألفاظ عاجزة عن الوصف فهو استفهام على سبيل التشويق، ليعرف المؤمنون مصير النافرين لقدرة الله سبحانه وتعالى.

وقد أشار إلى قدرة الخالق التي ما فوقها قدره والفعل نسبة للرب. إن التفاعل النصي في هذه القصة "إرم ذات العماد" يختلف عما سبق في قصة "إبراهيم". لقد حافظ فيها على النص القرآني كما هو، بينما أدخل "النهج" في قصة "إبراهيم". ونلاحظ هنا إيراد القصة معنوياً. والمفاتيح التي تحليلنا على النص السابق ولادة في ذكر الأسماء فقط "شداد"، "ذات العماد"، وهي قرائن جعلتنا نعود إلى المرجع...

شداد يمثل الرفض وكسر الخضوع والاستهزاء بالوعيد فهو مقابل لله. فالمقابلة تظهر كالتالي:

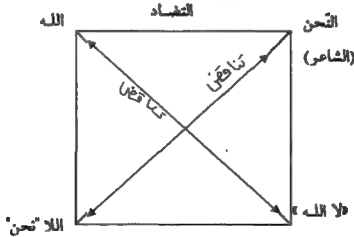
الله	شداد
1 - الوجدانية	1 - الرفض.
2 - القدرة	2 - كسر الخضوع.
3 - الوعد والوعيد.	3 - الاستهزاء بالوعيد.

ويمكننا رسم المربع السيميائي كالتالي:



شبه التضاد

إنَّ علاقة شداد بالله واضحة التقابل والتضاد، لذا كان مصيره الموت، وهذا في النص السابق "القرآن"، في حين يظهر في قصيدة "شداد" التعاطف بين الشاعر وشداد، لأن الشاعر يؤمن بالرفض وبكسر الخضوع والاستهزاء بالوعيد. لذا يمكننا رسم المربع السيميائي كالتالي:



شبه التضاد

إذن التفاعل النصي الذي نستقرئه بين "البنية النصية" "شداد" لأدونيس و"المتفاعل النصي" "شداد" القرآن الكريم متناقض، نلاحظ تعلقاً نصياً بالتعاكس. فقد حوّر أدونيس قصة شداد لتخدم رؤيته التي تؤمن بالتمرد، وترى الإنسان بقدرة التي تفوق كل قدرة. و"الله" يمثل عائقاً بالنسبة لأدونيس الشاعر. و"الله" خرج من القداسة ليرى فيه "الفرض" و"القسر" و"العائق" أمام قدرة الإنسان. وما يعيق الإنسان يرفض.

"إرم ذات العماد" بالنسبة لأدونيس رمز للمنية التي تصورها، والتي تؤمن بالرفض « في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر بين ماض وأت، ومن هنا كان الإحساس بالتفني والغربة... »<sup>(1)</sup>. تمثل عودة شداد الخلاص لأنها عودة الرفض وميلاد بناء جديد، ويمكننا أن نرى: « أن أدونيس يطوع هذه القصة ويجعلها تسير وفق تجربة شهوة النقض والرغبة في الخلق، وهذه "الإرم" التي يعاني خلقها من جديد، تعبر عن الصورة الحلمية للحدثاء العريية، وهي صورة ظلت ترافق أدونيس في كل دواوينه. إنها باختصار "مأساة اختراع العالم"، وهو تعبير صريح عن رفض أدونيس »<sup>(2)</sup>.

والمفارقة في رؤية "أدونيس" أنه يتعامل مع الموروث الديني بطريقة تستدعي التحري، فكان اختياره لقصة نوح بدافع رفض خضوع نوح لمشيئة الله "لم أحفل بقول الإله".

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 123.

2 - آمنة بلعلی: أبجدية القراءة النصية، ص 88.

ورفض في قصة "إبراهيم" مشيئة الله في جعل النار "برداً وسلاماً"، لأن له رؤية "الفينيقي". وفي هذه القصة "إرم ذات العماد" قبل قرارات شداد في الرفض والاستهزاء بالوعيد.

يبدو أن أدونيس ضد التذرع، يؤمن بالتحول والتجاوز مع البحث الدائم عن الأفضل. يملك قدرة على تحويل الأحداث الدينية، ينقلها من القداسة الدينية إلى مستوى يناقضها ويعايش الشخصيات مع مواقف جديدة.

تناول أدونيس في نص آخر قصة آدم برويته قائلاً:

وشوشني آدم

بغصة الآه

بالصمت بالأثـ

"لست أبا العالم

لم ألمح الجنة

خلّني إلى الله<sup>(1)</sup>.

إنّ مشهد التفاعل النصي حاضر في محيط هذا النص مع النص

القرآني:

قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 489.

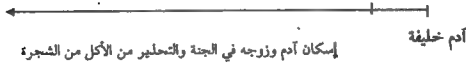


وَتَقَدَّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَغْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾ . ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾ البقرة: 35.

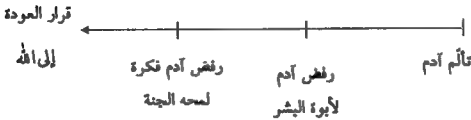
نلاحظ لأول وهلة التعارض والنفي الموجودين بين البنية النصية "آدم" "أدونيس" و"آدم" المتفاعل النصي القرآني.

إن نوع التفاعل النصي الحاصل هو التعلق النصي بين النص السابق والنص اللاحق، وهذا الأخير وارد بصفة النفي "لست أبا العالم"، "لم ألمح الجنة".

نستنتج من خلال الآيات هذه الترسمة للوحدات المعنوية.



ونستنتج في قصيدة "آدم" النص اللاحق هذه الترسمة:



ولو حللنا بالمقومات لميزنا التفاعل النصي بين "آدم" "أدونيس" و"آدم" القرآن الكريم.

الخصائص الذاتية لآدم أدونيس: (+ التألم، + علم أبوة العالم، +  
علم لمع الجنة، + رغبة العودة إلى الله).

الخصائص الذاتية لآدم النبي الواردة في الآيات = (+ خليفة، +  
السكن مع الزوجة في الجنة، + التحذير من الأكل من الشجرة...).

ليست هناك إلا خاصيتان ذاتيتان متراكمتان بين النصين السابق  
واللاحق، وهما متناقضتان.

### آدم النبي

أبو العالم

سكن الجنة

### آدم (أدونيس)

- ليس أبا العالم

- لم يلمح الجنة

نستقرئ في هذا النص رفض قرار الله لما اختاره خليفة، ولما أسكنه  
الجنة مع زوجته، هذه القصة شبيهة بالقصص المفككة سابقاً، فقد تعامل  
فيها أدونيس مع الرمز الديني بالقلب والنقض والمعاكسة، فـ"التفاعل" الذي  
أسماء محمد مفتاح "الحوار" « ضروري كما أثبتت ذلك كثير من  
الدراسات اللسانية، النفسانية وأخذاً بنتائج هذه الدراسات فإننا نعتقد أن  
الشاعر دعا من خلفياته المعرفية ما احتاج إليه لصياغة قصيدته، وما أراد،  
فهو بلا شك مطلع على بعض القرآن و(...) إن معرفة الشاعر للعالم، هذه  
هي التي كانت وراء هذا النص الحدث المنفتح - المنغلق وهي المؤشرات  
والإشارات التي ترشد المتلقي إلى الطريق المباح المؤدي إلى المعنى»<sup>(1)</sup>.

---

1 - محمد مفتاح: دينامية النص، ص 71.

وفي « حوار أجراه "أندريه فلتر" مع أدونيس كان هذا:

- تلتقي في صوتك الشعري وتمتزج أصداؤه عديدة، كأنه انبعاث لأكثر من موروث؟

- ونعم بالخصوص الموروث الإسلامي (...)، وكذلك الثقافات التي كانت على احتكاك بهذه الموروثات (...) فأنا أشكل جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الكونية...»<sup>(1)</sup>.

يمكننا القول: إنّ في "التفاعل النصي" مع الموروث الديني في نصوص أدونيس قدرة إبداعية تشتغل بالنقض. ويحدث ذلك حتّى في اسم أدونيس، لأنّ هذا الاسم المستعار مرجعية فد"علي أحمد سعيد" بنية نصية برؤاها تفاعلت مع "أدونيس"<sup>(2)</sup> النص السابق الذي يتناول فكرة التجدد والانبعاث.

#### 1 - كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 165.

\* اسم أدونيس: تقول الأسطورة: إنّ أدونيس ثمرة علاقة محرمة بين (كينوراس) ملك قبرص وابنته (مورا)، أحبته أفروديت ربة الجمال و(برسيفوني) زوجة (هاديس) إله العالم السفلي، وكان أدونيس يقضي نصف العام في مملكة الموتى، في صحبة (برسيفوني) ويقضي نصفه الآخر على الأرض، في صحبة أفروديت لكن (برسيفوني) أوعزت إلى إله الحرب (أريس) أن يقتله، حتّى تحتفظ بروحه خالصة لها في عالم الموتى وتخفى (أريس) في هيئة خنزير بري استطاع أن يمزق جسد أدونيس. وما إن خضبت دماء الإله المقتول الأرض حتّى أثبتت منها زهور شقائق النعمان، وقد ارتبطت أسطورة أدونيس في منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط حيث كان يعبد في بابل وسوريا ثم انتقلت عبادته إلى اليونان في القرن 7 ق.م. ارتبطت الأسطورة بدورة الفصول وتجدد خصب الأرض وحياة النبات في كل عام.

إنّ الموروث التاريخي الديني باتساعه المعرفي حضر في النص الشعري الأدونيسي، فالذات الشعرية تعاملت معه بنحو خاص تبعاً للوعي والكفاءة الفنية، يمتص "النص السابق" ويعدله على نحو خاص يخدم رؤيته.

يطرح أدونيس من خلال تعامله مع المقدس "القرآن الكريم" إشكالية علاقة الذات بالذات، فمعارضاته لدلالة قصص "نوح"، "إبراهيم"، "آدم" إلخ - يمثل تعاملاً بفكر يرفض الثبوت. وهذه النظرة لا بد أن تحتفظ فيها، باعتبار المقدس يبقى مقدماً.

كان حضور "المتفاعلات" النصية جمالياً في النص المنتج (بفتح التاء) وفق رؤية شعرية خاصة بأدونيس، فالإنتاجية تحققت وفق رؤية صوفية، واردة في وصية ابن عربي « اتسّ ما علمت وامح ما كتبت وازهد فيما جمعت »<sup>(1)</sup>. لم يمارس أدونيس المحو فقط بل حوّل وعارض. يتبنى خطاباً مناقضاً لكي يحير ويعجز. ويتخلّى عن الإنشاد والتكرار وفق رؤية الابتكار، وأبعد ثابت في الثقافة العربية هو "القرآن"، تعامل معه بتحويل وفق مرجعيات واضحة الصوفية والغرب...

ولا نغفل أن تعامل أدونيس مع النص القرآني تعامل حدائي يرفض النظام المغلق فيه. والحدائنة تخترق هذا النص من الداخل، وتخترق فيه نهائية البنينة ونهائية الدلالة دون مراعاة أن هذا النص يختلف عن كل النصوص البشرية، فيسقط عنه القداسة بمغامرة شهوة الاكتشاف والخروج عن سلطة المقدس.

---

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، ص 192.

### 3 - الرمز والأسطورة

إنّ الاشتغال داخل النص الإبداعي، بحثاً عن مقومات التحديث والابتكار، كان هاجس القصيدة الحديثة. ورأى النقاد أن ذلك لا يتأتى إلا بالانفتاح الدلالي فـ « بدل القصيدة المغلقة، المنطوية على نفسها، التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد، يتطلع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة بممكنات كثيرة »<sup>(1)</sup>.

وتجلى هذا الاشتغال في مظاهر عدة أولها: كسر نظرة الولاء للشعر القديم، والتي دامت قروناً، حتى أن مفهوم الشعر تغير مع مقاييس الشعرية العربية الحديثة، إذ استعادت اللغة مطايعها وطاقاتها، ووجدت في الموروث البشري الزاخر رموزاً تحقق فنية القصائد، وحققت اللغة بذلك تجاوز العجز وانفتاح النص على تعدد القراءات التي تسعى إلى إعادة كتابته، لا استهلاكه في سلبية غير منتجة، لأنه نص منبني وفق منطق يمنع القراءة السالكة مسلكاً سهلاً. والسنن الباطني له

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 107.

يبني إحياءات لا دلالات، وهي إحياءات لا حدود لها ولا حدود أيضاً لقراءاتها. وكأني به يقدم ما أسماه "بارت" بالنص الجمع « Le texte pluriel » لنا يجب أن تكون أيضاً "القراءة الجمع".

ويقوم الإبداع الشعري المتميز - حسب مفهوم - أدونيس على "المجاز التوليدي" الذي يشمل أبعاداً متنوعة متكاملة، يترأسها بعدان هما: البعد الأسطوري والبعد الترميزي، وهذا المجاز يجعل اللسان الشعري يقول أكثر مما كان يقوله عادة، ويمنح الشاعر طاقات الكشف عن الجوانب المستترة والجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية<sup>(1)</sup>.

إنّ الرمز يثري الصورة الشعرية، ويحقق لها الانفتاح الدلالي على دلالات لا متناهية، كما يكسبها حيوية، لتخرج من الماضوية إلى الحاضر؛ بهذا تتحقق الدرامية بدل الغنائية، كما يحقق الاقتصاد السردى. وعندما يتعامل الشاعر مع "الرمز" يخرج من الدلالة الأحادية إلى دلالة مفتوحة تؤمن بالإحياء في إشعاع معرفي، فالقارئ قد يجد صعوبة حين يحاول استخراج الرمز وإرجاعه إلى طفولته الفكرية، لأنّ قدرة الشاعر على التوظيف تحتاج لقراءة محترفة، تعي الرؤى الفكرية والفنية لإقامة علاقة بين الرمز والمرموز. ونشير إلى أن الرمز يتجاوز أن يكون وسيلة تواصل، فهو يستحضر الذاكرة لوعي المرجعية الجمالية لفهم الذوق الفني ولاستجماع القرائن.

---

1 - أدونيس: مقال في الشعرية، مجلة الكرمل ع 3، صيف 1981، ص 147.

وقبل الدخول في كيفية تعامل أدونيس مع الرمز والأسطورة لا بد من البحث في ماهية الرمز.

لقد ساهم الشاعر في محاولة التعريف بالرمز قائلاً: «الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر»<sup>(1)</sup>.

من هنا المنطلق نرى في الرمز القدرة على انفتاح النص الشعري، و«الذروة العليا التي يلدركها الشاعر حين ينتفض من عقال الحواس والمقارنة والتشبيه ويقدر له أن يعاين الحقائق الأولى بألم عينه الباطنية»<sup>(2)</sup>. لذا نجد داخل نسيج النص الرمزية التي يعتقدها القارئ مفككة، إلا أنه مع القراءة المستتجة يتوصل إلى الانسجام وخصب القصيدة. وفي فكه الإيحاء يجب أن يعتمد أبنية العلاقات الباطنة، لأنها تحيل على دلالات مكتنزة، ويعمد إلى إعادة خلق الترابط الفكري ليصل إلى جديد لم يسبقه إليه أحد.

---

1 - أدونيس: زمن الشعر، ص 160.

2 - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة لبنان، بلون تاريخ، ص 116.

فالرمز أداة بناء الصورة الشعرية لأنه يحقق إنتاجية غير محدودة، فمن رمز واحد نجد عدداً غير متناه من التوظيفات، فإذا وظف شاعر واحد رمزاً واحداً فإنه حتماً سيوظفه برؤى مختلفة، وفي سياقات جديدة تحقق الإبداع، لأن الرمز يحيا داخل السياق الذي يمكنه ابتكار رموز جديدة، حتى أن بعض الكلمات تتحول إلى رموز لأن السياق وهبها ذلك، وبعض الكلمات تمتلئ بدلالات رمزية والسياق يبدل رمزياتها من دلالة لأخرى. وهنا تظهر قدرة "أدونيس" على الأداء الفني الرامز وعلى ابتكار دلالة فنية جديدة بإنشاء علاقات لغوية مبتكرة كما سنرى.

إن الرمز وسيلة لتطعيم لغة الرؤية فتكتنف وتتركز، وأدونيس الذي حمل نفسه هاجس الحداثة والتأسيس لرؤية فنية متميزة تتخطى الثبوت وتعتمد إلى الابتكار والخلق اشتغل كثيراً داخل لغته الشعرية ونظر لها فيقول: « للنص الشعري خصوصية لا تكون له هوية إلا بها، تتمثل في كونه عملاً لغوياً من جهة، وعملاً جمالياً، من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة »<sup>(1)</sup>. وعمد إلى صوغ نصوصه بهوية تجمع بين اللغوية والجمالية، فانفتحت النصوص بالرموز المتنوعة، إنه يميل إلى الإيمان والإحياء والإشارة في صوره الشعرية، لذا يلجأ إلى الرموز وقد نوع

---

1 - أدونيس: من أدب الكاتب إلى أدب القارئ، مجلة الكرمل، ع 5 شتاء 1982، ص 154.



فيها بين الرموز الذاتية والدينية والتاريخية والأسطورية التي سنتوسع فيها في العنصر اللاحق.

لقد حاول أحونيس أن يثري رموزه بالخيال المطلق ونظرية التراسل وفلسفة الحلم وشمولية الرؤيا، لذا نحتاج إلى قراءة متفحصة لرموزه الذاتية: أولاً التي تنبني على قدرة إبداعية ذاتية أكثر مما هي تراثية، وتعتمد الابتكار في التعامل مع المألوف بغير المألوف، ففي قصيدته "العباءة" يقول:

في بيتنا عباءة

فصلها عمر أبي

خيطها بالتعب

تقول لي - كنت على حصيرة

كالغصن المنجرد

وكنت في ضميره

غد الغد

في بيتنا عباءة

مرمية مبعثرة

تشلني لسقفه

لطينه للحجرة

ألمح في ثقبها

## ذراعه المحتضنة

وقلبه ولهفة قلبه مستوطنة

تحرسني تلفني تملأ دربي أدعيه

تتركني شبابة وغابة وأغنية<sup>(1)</sup>

تحول الرمز هنا إلى نص لأنه يحيل على دلالات متنوعة، فيحتاج إلى زوايا نظر مختلفة، فالرمز هو "العباءة" لأنه يقدم قرائن تحيل على الدلالة المنفتحة وقرائن أخرى تغيب الدلالة تماماً.

أ - العباءة ————— الشيء.

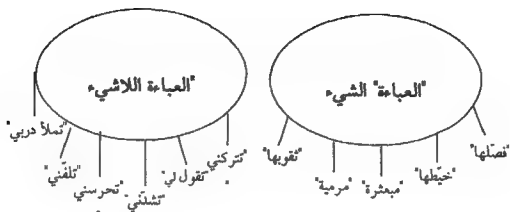
ب - العباءة ————— تتجاوز الشيء

فالعباءة الشيء تقدمها قرائن داخل النص « فصلها، خيطنها، مرمية، مبعثرة...». أما "العباءة" التي تتجاوز أن تكون شيئاً فتقدمها قرائن أخرى « تقول لي، تشلني، تحرسني، تلفني، تملأ دربي، تتركني...»، وهناك قرائن تحاول أن تقرب لنا الدلالة الرمزية، "أبي" يمثل الماضي، المرجعية... "الثقوب" التي تمثل نوافذ للإطلاع.

أدونيس متمرس في تغيب العلاقة بين الرمز والمرموز وبين الحين والآخر يمدنا بإشارات تقرب العلاقة، حتى لا يتحول الغموض إلى إبهام، لأن هدف الرمز عنده أولاً وآخره هو إقامة علاقات مبتكرة بين الأشياء. وبين "العباءة" الشيء و"العباءة" اللاشيء تقع شفرات الرمز.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 37 - 38.



بين "العباءة" الشيء التي قدمتها لنا قرائن زمنها هو "الماضي" و"العباءة" اللاشيء التي قدمتها لنا قرائن زمنها الحاضر والمستقبل يمكننا أن نقرأ دلالة "التراث" الذي يمثل تعب الأجداد في التفصيل والخيطة.

و"أنا" الشاعر مشتتة بين الشد "تشلني" والترك "تتركني"، وهنا ما يلخص نظرة الشاعر للتراث بين الولاء والمقاطعة فـ « أدونيس يخلق شيئاً جديداً دون ريب في الجزئيات والكليات من شعره حين يحدث علاقات ودلالات وصوراً تحمل اسمه وذاتيته، وهذه مهمة الشاعر الحق... وليس فيها من الجدة إلا ذلك المقدار من إعادة التفسير لطبيعة العلاقة بين الشعور والتراث »<sup>(1)</sup>.

1 - إسمان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 2، الأردن، 1992، ص 112.

إن أدونيس يتعامل مع التراث الإنساني برؤية فنية واضحة مع أن النقاد اختلفوا في الحكم على نظريته للتراث فيرون أن « موقف أدونيس - رغم ديناميكيته الظاهرة - ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجوداً في الماضي، إنه يفهمه لكي يهدمه وليكتشف عناصر الجدل والصراع فيه لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها، إن رغبة أدونيس في الانفلات من الماضي وهدمه تنبع أساساً من رغبته في هدم الثقافة السائدة - وإن كان ليسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث - يحرم نفسه من ذات السلاح، ويؤمن على النقيض أن علاقته بالتراث علاقة انفصال كاملة... »<sup>(1)</sup>.

إنه وعى التراث، لكنه تخلص من الولاء له إيماناً منه بالإبداع الذي يتوجه نحو المستقبل والتجديد، وهذا لا يلغي اعتراف أدونيس بأهمية التراث، بدليل أنه يستغله فنياً وجمالياً.

لقد وعى الشاعر "العباءة" وعياً فكرياً لأنها تمثل الماضي، لكنها ليست شرطاً في أنها تمثل المستقبل. والعجيب في توظيفه للرمز الذاتي "العباءة" « اعتباره الرمز ظاهرة شمولية لا يرتبط بجزئية داخل النص بل بوجود النص كله والرمز بهذه الصبغة هو رمزية النص الشعري المكتمل لا رمزية التعبير الجزئي »<sup>(2)</sup>.

---

1 - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز العربي الثقافي، ط 2، بيروت أيلول 1992، ص 232 - 233.

2 - كمال أبو ديب: ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم قراءة في مشروع أدونيس الثقافي، مجلة الأتلام، العدد 1، 1986، ص 32.

في تحليلنا لرمز "العباءة" تتبعنا كل النص ونعود إلى نقطة البدء في أن الممارسة النصية في قصيدة الحداثة خرجت على البيت القديم، غامرت في البحث عن مسارات في بناء القصيدة، بإدخال ثقافة الشاعر ومعرفته، وإعلان الغموض كميزة. وتوسع أفق الانتظار الذي تقول به الدلائلية، وتجعل القارئ لا يجد جواباً لأسئلته ويدخل في معايشة المجهول.

الرمز هو أوسع سبيل لتحقيق انفتاح النص دلاليًا، لأنه يصبح مربكاً إذ يحسّس القارئ بالضياغ، ويخلخل له مخزونه التاريخي والثقافي وحتى النفسي، إذ يجعله يعي الرمز أولاً ويحيط بأوليات بنائه، ليحاول فيما بعد القبض على زوايا نظر الكاتب التي اختلفت في بناء الرمز بناءً ذاتياً، ويظهر جلياً في توظيف الرمز الديني والرمز التاريخي، حيث يقدم نفسه للقارئ من منافذ متعددة وزوايا متنوعة، دون أن يكشف عن بابه الرئيسي، يغري القارئ في البدء لكي يباشر معه اللذة بلعبة على جسده، لأنه يقدم له مرجعيته، ثم يوقعه في متاهات رؤى الشاعر اللاتية، التي تعامل بها مع تلك المرجعية. فالقارئ تتشكّل عنده شهوة المرجعية التي يكون قد وعّاها وفهم، توظيف الشاعر لها وفق أسس فلسفية وعرفية وفكرية خاصة به.

إنّ الرموز اللاتية تبين قدرة الشاعر لأنّ الشعر هو « القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حي وعلى تحويل الكلمات إلى أضواء باهرة يجدد ألوانها المثيرة كلما تجدد إليها النظر... هذه الحقيقة

أعني رمزية العمل الأدبي وتعدد معانيه وتعدد انفتاحاته حسب الظروف والحالات هي تجربة يمرّ بها كلّ قارئ<sup>(1)</sup>.

لا يهمّ أدونيس أن يقرر حقيقة ما في عمله، كما أنه لا يعنى بتجميع حقائق من العالم الخارجي، بل إنه يقوم ببناء عمل يعتمد الخلق، وينتزع فيه الكلمات من المجسد لينسجها في عالم خيالي يكون مهياً، ليستكملة كل قارئ، وتكون الكلمات عنده دائماً هذا العالم المبني بناء جديداً، فتتحول إلى رموز تمتلئ بدلالات، والسياق يبدل رمزيتها من دلالة إلى أخرى.

تظهر قدرة أدونيس في الأداء الفني الرامز وفي ابتكار دلالة فنية جديدة بإنشاء علاقات لغوية مبتكرة، تتكرر في قصيدته "الفراغ" هذه الكلمة (الفراغ) عدة مرات، وكل مرة تتأكد أنها دال معروف لدى كل قارئ، إلا أنّ المدلول يحتاج إلى قراءات ممتدة، وكل قارئ يعطي له بعداً يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية. إذ تفتح كلمة "الفراغ" دلاليّاً مع السياقات الواردة في القصيدة

حطام الفراغ على جبهتي

يعد المدى ويهيل الترابا

ويخلج في جانحي ظلاماً

ويبس في ناظري سرايا<sup>(2)</sup>

---

1 - الغلامي: الخطيئة والتكفير، ص 122.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 227.

كلمة "الفراغ" في معناها الظاهري هي "الخلاء" و"الانشط" و"الانشغال"، إلا أنّ المدلول داخل هذا المقطع يحتاج لحفر يُخرج بعض القرائن "الفراغ" من الدلالة المألوفة « حطام الفراغ، يمد، يهيل، يخلج، ييبس » "الفراغ" هنا له قلرة مجسدة.

لا يشتغل رمز "الفراغ" إشارياً وعلينا بإقامة علاقة بينه والحالات المرموز إليها، وهي علاقة إحياء، تفتح الدلالة، والقراءات تتعدد. يضيف أدونيس:

حطام الفراغ يغيب نجمي، يجمد أرضي

ويرتك بعضي كهُوفاً لبعضي

ويجعلنا كالفراغ

حطام الفراغ<sup>(1)</sup>

يشتغل رمز "الفراغ" في "الذات" داخل النص، ثم في "النحن"، وتُسبب الأفعال له « يغيبه يجمد يترك يجعلنا...». في البدء كان "الفراغ" على جبهة "الذات" ثم نخر "النحن" بـ "يُجعلنا كالفراغ".

ويستمر الدال "الفراغ" الرامز:

فأمس الفراغ، فراغ المضیعة، ضیع أطفالهم

وضیع آمالهم

وأنبت فيهم بنور الموات

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 228.

وأنفذ فيهم ضياء الحياة  
وأمس فراغ المضيفة أحرق بلداننا  
وخرب عمرائنا  
وبالأمس، كان يجوب في شعبنا  
ويرذل ما عز من حبتنا...<sup>(1)</sup>

يحتاج الرمز عند أودنيس لمتابعة دقيقة عبر كل النص، لكي نتابع  
إنتاجية الدلالة.

يتعامل الرمز "الفراغ" في هذه المقطوعة مع "النحن" في سلبية  
معرضة "أنبت بذور الموات"، "أنفذ فيهم ضياء الحياة"، "أحرق بلداننا"،  
"خرب عمرائنا"، "يرذل ما عز من حبتنا".

تفك أول قرينة شفرة الرمز "الفراغ" هو أن دلالة الفراغ سلبية،  
أثرت على "الأنا" في سلبية وعلى "النحن"، ويكمل في سلبية "الفراغ"  
على التاريخ قائلا:

هذا الذي ذل في أرضه وأنكرها واستكانا  
ورصع بالعار تاريخه  
ولوث أنهارنا وربانا،  
فراغ<sup>(2)</sup>.



ثم قدم سلبية "الفراغ" على جيلنا:

فراغ تكمّش في جيلنا بأعمق أعماقه

وبعشره شلراً في هواه وأطعمه صود أنفاقه<sup>(3)</sup>

لكن الشاعر تلمر وأراد القضاء على سلبية "الفراغ"، والوسيلة قرينة أخرى تحيلنا على بعد الفراغ. يقول أدونيس:

فراغ فراغ... ألا ثورة

تقصف بنيانه

وتسحق أوثانه<sup>(4)</sup>

هي ثورة التحول ورفض الثبوت، وهي ثورة تبني، "تشيد"، "تملاً".

تملاً بالخلق، بالثورة العقول<sup>(5)</sup>

وتفرح الطبيعة، يعود النشاط مع الثورة إلى "النحن": « يحبون، لا ييأسون، يبنون، يروون، يستقطرون » ويتحول "النحن" إلى أسماء فاعلين « مشرقون، واقفون، عاملون... »، مع الأفعال السابقة يقول:

---

1 - المصدر نفسه، ص 230.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 231.

3 - المصدر نفسه، ص 232.

4 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 233.

5 - المصدر نفسه، ص 234.

لم يبق في شعبنا فراغ

ولم يبق في أرضنا فراغ

وها في بلادي، بلاد الفراغ، يموت الفراغ<sup>(1)</sup>

إنّ الذات في هذه القصيدة واعية مزالقتها وواعية حتى "النحن"، وعبر القصيدة كلّها يجعل "الفراغ" القارئ يشتهي المتابعة ليصل إلى مصير "الفراغ".

يمثل "الفراغ" الرمز" التشاؤم الثاني مع المقطع الأول، ثم يمثل التخلف مع المقطع الثاني "يجمد أرضي". ثم يحيلنا على دلالة الأخوة في "الفراغ" « تخفق، تخفق لا نبضها فتّي ولا دمها أحمر »، يحوّل فيما بعد "النحن" إلى أرضية للتناحر في المقطع الخامس، « وللهقّد للهقّد في شعبنا بلاد وشعب »، ويقبّل المقطع السادس آخر سلبية الفراغ بإعلان الموت والدمار ثم مسخ التاريخ بالعار.

فـ"الفراغ" الرمز خرج من الدلالة العادية "اللانشاط" إلى دلالات منفتحة، علينا من خلالها متابعة الحياة العربية في كل هزائمه وتاريخها لنعي "الفراغ" الذي وعاه الشاعر في رمزيته. و"الثورة" التي ينشدها مُسَطّرة في تعاليم الحداثة، في وضعيتها الفكرية التي سعى فيها إلى تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون المحيط به. فالذات التي قدمها الشاعر في قصيدة "الفراغ" ذات تُرى وتُرى، فهي ذات واعية ومفكرة، تقدم المأساة "الفراغ" وتعطي الحل "الثورة".

---

1 - المصدر نفسه، ص 237.

يوسع أدونيس في رموزه الذاتية تعامله مع الطبيعة ليستلهم منها مادة رموزه ويعيد إبداعها، وكأن به يغري القارئ في أن يدخل النص من ظلال المعلوم، كتوظيفه "الشمس"، "الغبار"، "الصخرة" إلخ، فيعتقد السهولة في النص، لكن سرعان ما يفاجأ بالإيماءات والإيحاءات فيتداخل مع النص. ويتطور المعنى ويستمر مع عملية القراءة وفق تجربة القارئ المستمرة الذي لا ينشد البحث عن المعنى النهائي، بل عن تفسير موجه للمعنى. يكون التفسير مع كل قراءة، ويمكن أن تتنوع القراءة حتى مع قارئ واحد، ذلك أنّ النص يفتح دلاليًا بالرمز.

يتضح الانفتاح أيضاً مع الرموز الدينية والتاريخية، لقد لاحظ بعض النقاد أن قصائد أدونيس تلبو « مؤلفة على هامش بنى فكرية وأشكال فنية موروثية، سواء أكانت من التراث العربي أو تراث منطقة البحر الأبيض المتوسط أو التراث العالمي والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح بين الإشارات البسيطة إلى صور حضارية وفكرية وتاريخية، وبين الاعتماد الكلي على هذه البنى... »<sup>(1)</sup>.

يتعامل أدونيس مع التراث الديني والتاريخي بطريقته، إذ يعمل على تحويل الصوت التراثي ليتحدث بمضامين معاصرة، يجمع شتات رؤية الشخصية التراثية في زمانها، ويكسبها درامية تتماشى مع المواقف الجديدة. نحتاج لقراءة الرمز الديني والتاريخي عنده إلى فهم المعنى

---

1 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 178، نقلا عن علي الشرع: بنية القصيدة في شعر أدونيس، دمشق 1987، ص 68.

الظاهري، ثم الحفر في الدلالة الباطنية، لأنه ينطلق من الواقع ثم يتجاوزه برؤية فنية خاصة، تخضع لتقنيات وقدرات تكثف الدلالات الضمنية، خاصة في بناء علاقة بين رؤيته الخاصة والموضوعية التي في الرمز، ففي قصيدته الصخرة العاشقة يفتح النص في عبارته:

غير أنا غداً نهز جنوع النخيل...<sup>(1)</sup>

عبارة "نهز جنوع النخيل" إحالة على المرجعية الدينية في قصة "مريم" التي هزت جنوع النخيل لتنال مأكلها. وجدت مريم الطعام في هز جنوع النخيل، و"أدونيس" لا يقصد طلب الطعام، لأن "هز الجنوع" يأتي بعد "رياح الفجيرة" ثم يأتي "غسل الإله الهزيل بدم الصاعقة"، نلاحظ أن عملية "الهز" فيها الحركة، ربطها بالزمن المستقبلي "غداً".

إن حضور سورة "مريم" في قوله عز وجل: ﴿فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ۖ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا غَنِيًّا ۖ﴾. سورة مريم: 24 و 25، يصور المعاناة في كافة مستوياتها، مريم بعد الحمل خرجت عن التقاليد فمثلت عبثاً ثقيلاً يحوي متاعب مواجهة الواقع، ومعالجتها يتمثل في معاناة الحداثة وأعبائها التي ينظر إليها الشاعر ويجسدها في أشعاره. و"هز الجنوع" هي لذة انتهاء الآلام وانتظار الانتصار، فقد أهدى القصيدة إلى يوسف الخال لأنه شريك في حداثة شعرية تحوي مقومات التغيير، وتبني لشعرية جديدة تتجاوز الثبات.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 478.

نشير تاريخياً إلى أن مرحلة الخمسينيات كانت حافلة بحوادث جعلت الرؤية الشعرية تتوجه إلى البحث عن الخلاص من تلك المظاهر الحافلة بالعقم والتخلف، بدأ البحث عن البديل المتمثل في "البعث"، ووجدت هذه الرؤية أدواتها في الرموز الدينية والأسطورية التي كان لها الفضل في إثراء اللغة الشعرية. ونشطت مجلة "شعر" برئاسة يوسف الخال إلى جانب "أدونيس" والتي تبنت الدعوة إلى الحداثة الشعرية وآمنت بالتفرد والتجديد مع تجاوز القديم وكان هاجسها الاشتغال داخل اللغة بحثاً عن مقومات التحديث، وتغيرت أسس الرؤية الشعرية.

نرى في عبارة "نهز جلوع النخيل" إحالة على ثمرات بعض الاجتهادات في الحداثة الشعرية التي تغير الصورة القديمة بإعادة قراءتها وفق منظار الحاضر الذي يتوجه إلى استقراء المستقبل. حرص أدونيس على إعادة قراءة الماضي بقناعة مواجهة الذات فهدم وأعاد البناء.

واختياره للرموز التاريخية والدينية يثري قناعاته الرؤيوية، وينفتح النص الشعري أكثر لأن الصورة « حين تحمل البعد الإيحائي ويتفتح فيها أكثر من وجه ويعد يقوى عنصر الترميز فيها... »<sup>(1)</sup>. وتكون وظيفة الرمز أبعد من الإبلاغ بل تدخل في "الإثارة"، وهذه قناعة الشاعر في استقبال القارئ لصوره، ف"الخلق عنده يثير "الدهشة" والإثارة.

---

1 - بشرى موسى الصالح: الصورة الشعرية، ص 39.

يتعامل الشاعر مع الرموز الدينية ويسعى إلى تفجيرها من الداخل، وكأننا به يخلخل المرجعية الدينية التي تخزنها ذاكرة القارئ، لأنّ النص يقدم دلالات ويعطي أبعاداً جديدة من تلقاء مخزونه وفكره، والعملية تشابك عندما تتصادم الذاكرة المرجعية مع النص، إلا أن هذا التصادم يدفع القارئ لكي يواصل عملية القراءة باشتهااء النص أكثر، حتى يحصل على موقف وسط، تتبادل فيه رؤية النص بكل خلفياته الفكرية والفنية والجمالية مع رؤية القارئ بكل رصيدها، وتنتهي العملية بإشباعه نفسياً ونصياً. ففي قصيدة أدونيس "مدينة الأنصار":

لاقيه يا مدينة الأنصار

بالشوك أو لاقيه بالحجار

وعَلَّقِي يديه قوساً يمر القبر

من تحتها، وتوجِّي صدغيه

بالوشم أو بالجمر -

وليحترق مهيار<sup>(1)</sup>

وظف الشاعر حدثاً مرجعياً يحيلنا على هجرة الرسول ﷺ واستقبال المدينة المنورة له. فقد وجّه النص هنا إلى قارئ منبّه، فهو مفتوح على التاريخ الإسلامي، إلا أنّ المقطوعة حوّرت المعنى بالضد، فالقارئ المنبه يعلم أنّ التاريخ سجل استقبال الرسول ﷺ بحفاوة في

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 340.

المدينة المنورة، والنشيد "طلع البدر" يقدم لنا ذلك، إلا أنَّ "أدونيس" يطلب من المدينة أن تلاقي الرسول ﷺ بالحجارة. يبدو أنه جمع ثنائية ضدية واردة في تاريخ الدعوة المحمدية، جمع بين تعامل الكفار مع الرسول ﷺ في هجرته إلى الطائف عندما قبيل بالحجارة، ومدينة الأنصار التي لاقتة بالزغاريد والترحاب. عكس الحادثة وفق رؤيته، وأدخل نبوة "مهيار" بقرائن بطولية وهبته معاناة الأبطال، فقد أهناه للنار، لأنه يمثل منقذ الآخرين. يرى فيه البطولة الإنسانية، "مهيار" يضم الموت ليغيّر العالم ويفدي الآخرين ويحقق الخلود، فهو يرفض نبوة محمد لأن الله هو الذي اختاره، ويقدم البديل "مهيار" الذي اختاره البشر "الشاعر نفسه".

اقتنعت رؤية الشاعر بأن الله تخلي عن العالم، فساد الخراب، وتبنى إدراك المطلق فأمن بالبطولة الفردية. تمرد على الله في قصيدته "المسافر".

مسافر تركت وجهي على

زجاج قنديلي

خريطتي أرض بلا خالق

والرفض إنجيلي<sup>(1)</sup>

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 415.

وفي قصيدة "الإله الميت" يقول:

اليوم حرقت سراب السبت سراب الجمعة

اليوم طرحت قناع البيت

ويدلت إله الحجر الأعمى وإله الأيام السبعة

بإله ميت<sup>(1)</sup>

لهذه الوثنية أبعادها وخلفياتها المتمثلة في الهزائم المتوالية على الأمة العربية، جعلت الذات تعي نفسها بمحاولة اكتشاف العالم، فذهب أدونيس يبحث عن سبل الخلاص في نظراته الصوفية، وتوجه نحو الباطن، وتناول أرض الانكسار والخذلان بطريقته، ولم يحاول اعتماد الوقائع، بل بحث عن الخلاص الفكري الوجودي.

لسنا بصدد البحث عن مبررات لوثنية أدونيس، بل نحلل أرضية قصائد أدونيس خاصة وأنه انضم إلى الحزب القومي السوري الحالم بوحدة سوريا الكبرى (سوريا لبنان والعراق). يُكِنُّ هذا الحزب للعروبة والإسلام عداوة ضارية، وكانت قناعاته تنصب على وحدانية الزعيم والقوة العسكرية. ولهذا الحلم آثار واضحة في أشعار أدونيس بالخصوص في مجموعة "قصائد أولى"<sup>(\*)</sup>، ومجموعة "أوراق في الريح".

---

1 - المصدر نفسه، ص 425.

\* القصيدة المطولة "مالت الأرض" التي أوردها في نهاية المجموعة قصائد أولى تمثل مبادئ الحزب القومي وأحلام الحضارة الفينيقية.



يمثل الرمز عند أدونيس بؤرة خلق دلالي تتمثل فيها رؤية الشاعر الخاصة، حتى أن كل كلمة تمثل رمزاً في حد ذاتها، يكون مرتبطاً بكل فضاء القصيدة أحياناً.

لقد رأينا تعامل أدونيس مع النص القرآني في استغلاله الرموز بالضد في مبحث "التفاعل النصي". وتناولنا حادثة الطوفان في قصة سيدنا نوح وقصة آدم، وقصة إبراهيم الخليل. استتجنا تمرد أدونيس على المرجعية المقدسة، وفق رؤيته الفكرية، فقد امتص التراث الديني وحقق المفارقة في توظيفه له، لقد قلب الرموز وعبر عنها بالضد والتحوير. القارئ بأمس الحاجة ليعي التراث جيداً ويفتاح النصوص به، ويقرأ أيضاً كيفية إدانة الدين في ركود الرؤى حسب أدونيس. تملك الرموز الدينية والأحداث التاريخية مرونة على التوظيف، مع تجاوز الزمكان، إلا أن أدونيس تعامل مع الرمز الديني بالضد - إلا فيما يتوافق بالمساندة مع رؤاه - وجعل من مهيأه نبياً وطلاً خارقاً فسقط في تأليه الذات.

ومن المواقف التي أبقاها دون تحوير لأنها تنقل رؤاه، قصة قابيل التي تحيلنا على الشقاء مع الخطيئة الأولى لابن آدم، في قوله:

بيني وبين أخوتي قابيل<sup>(1)</sup>

ولم يغير بالضد أو يحور قصة المسيح لأنها تتوافق ورؤيته في التضحية والتمرد، وتعامل معها كما هي، فأتى الرمز بسيطاً كقوله:

---

1 - تراجع قصيدة المصباح، ص 393.

أحبابي عندي لكم كل سرّ فسيح كهذا الوجود الفسيح

أوائله أن نغير معنى الحياة ونشرب كأس المسيح<sup>(1)</sup>

فالمسيح هو التغيير والبحث عن الأفضل، بعيداً عن الحياة البائسة في جو الفقر، الرمز بسيط لأن الشاعر أورده وكأنه استدلال، وكأننا نستطيع استبدال كلمة المسيح بكلمة التغيير. في حين أن الرمز أبعد من هذا، هو انفتاح على تعدد دلالي يعطي له كل قارئ بعداً يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والفكرية والنفسية. الرمز الديني في قصيدة "إرم ذات العماد" أورد لنا سبعة عشر مقطعاً، والمقطع الثامن عشر هو بؤرة الرمز المتمثلة في مقطع شناد. والمقطع الأول "مزموّر" الذي له دلالة طقوسية يجسد لنا فيه رؤيته المستقبلية قائلاً:

ألهو مع بلادي

ألمح مستقبلها آتياً في أهلب النعامة،

أداعب تاريخها وأيامها وأسقط عليها صخرة

وصاعقة، أطفئ مصاييحها وأشعل النوافذ

وفي الطرف الآخر من النهار أبدأ تاريخها<sup>(2)</sup>

يعرض أدونيس رؤاه في إحياء، ولم يلخص لنا بؤرة الرمز "إرم ذات العماد" فهو يعرض علينا رؤيته الفكرية والفنية التي تنبني على الاختلاف والابتكار، والمنطلق ليس هو الفراغ بل أرضية من خلالها

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 26.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 435.

وعى وهضم كل الحقبات التاريخية، فهو يجسد رؤيته المستقبلية ويطلب قراءتها:

افتحوا ذاكرتي، تبينوا وجهي تحت كلماتها<sup>(1)</sup>

لقد اختصر الشاعر رؤيته في تكشيف، وطلب منا قراءتها، وهي قراءة لمشروع الحداثة التي تؤمن بالتجديد كما "إرم ذات العماد" التي آمنت بالإبداع الذي يفوق الخلق، وفي تمرد على قانون السماء، وهذا يمثل لأدونيس الشعرية العربية التي تؤمن بالمقدس في ثبوت دون ابتكار، وقد تمرد عليها بمشروع جديد لكتابة جديدة، فالمقطوعة "البغي" التي تلي المزمور يستقرئ فيها تاريخه وإيمانات أهلها:

لنا، لنا شفاهانا المليئة

بالعالم الغبي

لنا بقايا الجثث المضيفة<sup>(2)</sup>

في المقطوعة تطفئ الأسماء التي تستطق الملكية السابقة "لنا"... "لنا"... فهي ملكية سلفية تعيدنا إلى الخلف، تذكرنا حتى بسقوطنا من الجنة مع أبينا آدم، وفي مقطوعة "رؤيا" يورد اطلاعه على مدينة شداد، وفي مقطوعة المدينة [أصوات] أورد أصواتاً تتحدث، ثم عاد إلى مقطوعة "البغي" وفيها عودة إلى الملكية، ليتغنى بها كما تتغنى الذاكرة بميراثها

---

1 - المصدر نفسه، ص 437.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 443.

السابق، دون نظرة مستقبلية وفي المقطوعة الآتية "رقية" وهي طريقة  
تداوي المصابين بمس من الجن، فأدونيس يتحدث إلى المريض قائلاً:

أنت بلا شريان

جلدك يحيا وحده يدور

يفور في دوامة القشور

جلدك يحيا يابساً عريان<sup>(1)</sup>

وفي مقطوعة "الجستان" إعلان عن الضياع والدمار والخيبة، لأنه إعلان  
عن دفن "الأرض والسماء"، يقدم في مقطوعة "العصر الذهبي" تمرّده من أجل  
التضحية، ومن أجل الآخرين في سبيل التغيير:

غير أنني شاعر أعبد ناري

وأحب الجلجلة<sup>(2)</sup>

إنّها رؤية البعث صاغها في عبادة النار، والجلجلة هو مكان صلب  
المسيح، زواج بين فينيق والمسيح من أجل التغيير. يحيلنا على وحدة  
الوجود في مقطوعة الأشياء، وعلى الفلسفة الظواهرية التي ترى الحقيقة  
نسبية، ولا تكون إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات حركية مع  
الأشياء، يقول:

---

1 - المصدر نفسه، ص 344.

2 - المصدر نفسه، ص 446.

لكنني ربطت بالأشياء

وجهي وأعمامي والإله<sup>(1)</sup>،

وبعد مقطوعتي "تزييني بالرمل" و"المدينة" في مقطوعة "قد تصير  
بلادي" يعرض علينا رؤيته المغايرة التي تتجاوز المؤلف:

ها أنا أتسلق أصعد فوق صباح بلادي

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها

ها أنا أتغرب عنها

لأراها

فغدا قد تصير بلادي<sup>(2)</sup>

يتضح الانفصال بين الشاعر وبلاده من أجل الائتلاف، لأن المغايرة  
تطلبها النظرة المستقبلية التي يستشرها أدونيس. لسنا في مجال شرح  
للمقطوعات وإنما نحاول قراءة رؤية الشاعر، التي طورت الرمز عبر  
مسار كل المقطوعات ليصل إلى مقطوعة شداد التي فيها علاقة مباشرة  
بالرمز "إرم ذات العماد". لأن القراءة يجب أن تتابع كل النص، ومن  
شروطها: عدم قراءة المعنى الجاهز، ولا بدّ من البحث المستمر،  
والحفر، لأن فيه سرية تطلب كل الإمكانيات.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 447.

2 - المصدر نفسه، ص 450.

يبنى أدونيس بين المقطوعة الأولى "مزموّر" ومقطوعة "شداد" رؤيته الحداثيّة التي من أسسها المغايرة والإبداع، بالثورة على القديم. كانت قصّة جنة إرم على هذه الأسس، إلا أنها بطريقة أخرى بناها شداد من أجل الإبداع المنافس للخالق، ولأجل تفرد، والسبيل إلى ذلك كلّفه التمرد وعدم الولاء لله، وكلّف سبيل أدونيس في وضع أسس الحداثة الشعريّة التمرد على القديم والمساس حتى بالمقدس، هي مقارنة تنتج النص بطريقة مغايرة.

امتصت كل المقطوعات الرمز الديني بطريقة امتعت على القارئ أن تعطيه قرائن واضحة، وهذا ما يفتح التعدد الدلالي.

تحوّل الرمز إلى نص في لوحات، ولكي تحدث المقاربة الدلالية لا بدّ من إقامة شبه علاقة بين الرمز والمرموز إليه، لأنّه لم يوظّف كمفاتيح، بل كرؤية زاوجت بين رؤية الرمز الأصليّة ورؤية الشاعر لهذا الرمز. لا بدّ من قراءة على مستويين لفك الشفرات: مستوى بناء الرمز الأصلي، ومستوى الإبداع الذي فيه هدم الرمز الأصليّ وبناءه وفق رؤية جديدة.

يعود أدونيس إلى التراث الديني والتاريخي ليستلهم منه رموزاً يجددها مع كل تشكيل لواقع يتوافق مع رؤيته الشعريّة، ويحدث تواصلًا وتلاحقاً فكرياً بين الماضي والحاضر، ويتحقق الانفتاح.

ففي قصيدته المطولة "الموت المعاد" سلسلة من المراثيات التي تلخص رؤيته للموت، وهي رؤية مغايرة في الشعر الحديث. "الموت"

لا يعني النهاية، هو استقبال للبعث الذي يمثل التغيير في واقع الخراب على كافة المستويات، واختصر رؤيته في "فينيق" و"تموز"، و"برومثيوس" وتأتت إضاءة الموت من غياب الله عن العالم، فالموت هو الخلاص.

وردت مرثية "عمر بن الخطاب" في سلسلة المرثيات تنشد التغيير في سبيل العدالة الاجتماعية، ثم تأتي مرثية "أبي نواس" الشخصية الأدبية المتمردة والمجددة، للرجة الشذوذ، تمرد أديباً بالتجديد، ويقدم في مرثية الحلاج ملامح إيحائية تضيء مسار هذه الشخصية التي عاشت اللاتمام الاجتماعي، لأنه لم يحس بقيمة الحياة المعيشة فتمرد، الحلاج رمز الاحتجاج الذي عكس الخلل الاجتماعي والديني والسياسي، كان تصوفه رد فعل للعقل الذي يؤمن بالظاهر دون الباطن، وربط الحلاج بالمسيح في قوله:

### يا لغة الرعد الجليلية<sup>(1)</sup>

وفي "مرثية بشار" يورد أيضاً التجديد. عمر وأبو نواس والحلاج وشار كلهم رموز التغيير بحثاً عن الأفضل، وسبيلهم كان التمرد. أعادت قصائد أدونيس النظر في أدواتها البنائية فأصبحت ترى نفسها في رمزياتها، ونقلها لباطن الذات الكاتبة. وهذا التجديد مثل تجديد "أبي نواس" قد يوصف بالشذوذ، خاصة وأنه يتخذ الغموض ميزة.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 507.

عاد الشاعر إلى الأساطير ليستغلها ويجعل منها عوالم تتحدى وتتجاوز المادية المغرصة إلى جانب رغبته في بناء أساطير جديدة تتزاول فيها الطفولة الإنسانية والرؤية الفكرية والفنية الخاصة في حاضر مغاير.

تروي الأسطورة تاريخاً ضارباً في القدم يرتبط بعصور خرافية، إلا أنها تتناول الإنسان بوجوده ومصيره مرتبطة بالمعتقدات التي تتناول التعبير عن الحاجات الروحية في أزمنة غابرة. فهي «تعبير رمزي عما يسمى باللاشعور الجماعي لدى الأمة مثلما قال يونغ»<sup>(1)</sup>.

عاد الشعر إلى الأسطورة ليثري البناء الفني وليتلاقح الغنائي بالملحمي، ويوفر تكثيف الرؤية الفنية، أما في الرؤية الفكرية والفلسفية فهي عودة إلى الحياة الطاهرة البريئة في الطفولة الإنسانية التي تحقق رؤية مستقبلية متفائلة. و«عن طريق الأسطورة، ومما تتضمن من عطاء تاريخي تكون إسقاطات الشاعر الرامزة يتجاوز بذلك آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق ويتيح له الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصرة وبين الدلالات النفسية المستنبطة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته»<sup>(2)</sup>. والأسطورة رؤية تنفتح من خلالها النصوص مرجعياً

---

1 - أزراج عمر: حضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص 161.

2 - رجاء عيذ: لغة الشعر، ص 295.



ودلالياً وعندلما لجأ إليها " أليوت" بحث عن معادلات موضوعية لتجاربه في تجارب الأولين ليحقق المصادقية والجمالية في آن واحد.

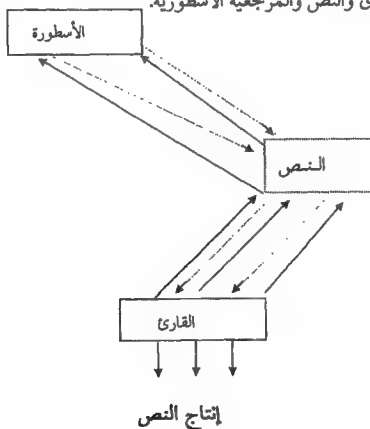
ومن أهداف استعمال الشعر للأسطورة تجاوز العجز اللغوي، وفي تعريف كامبيل لها يظهر هدفاً آخر يرى في كتابه "البطل ذو الألف وجه" « بأنها الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية، فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي والإنسان التاريخي والاكتشافات الكبرى في العالم والصناعة وحتى في الأحلام التي تتناثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة»<sup>(1)</sup>. فالأسطورة منهل غني لتجارب إنسانية، لأنها حافلة بالروحانيات، عادت الحداثة إليها لتمثيل العودة إلى الروح الغائبة، فهي إعادة بنية الإنسان هذا من جهة، ومن جهة أخرى سعت الحداثة الشعرية إلى انقلاب في نظرية الشعر، وإلى تقديم البدائل بالبحث عن أدوات ووسائل تعيد بنية الصورة الشعرية وفق درامية تتماشى مع حضارة تستدعي التسليح الفكري والمعرفي، من بين الوسائل الفكرية التي سعى الشعر إلى إدخالها في نسيجه "الأسطورة"، لأنها تطعم صورته بتجارب حية إنسانياً، وبرؤى غزيرة.

يدخل الشاعر في تركيبه بين رؤيته ورؤية الأسطورة في بناء فني يدعو القارئ إلى شهوة القراءة في مستوياتها المتعددة، بتبادل مستمر بين

---

1 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ص 164.

النص والقارئ تبدأ القراءة بالجمال، ثم الربط بينها بهدف الكشف عن العلاقات بينها، ويبدأ النشاط لحظة خلق الروابط والعلاقات بين الجمال، ثم يتوجه فكر القارئ خارج النص، لأن الجمال خذلته في إرسال المعاني، قلمتها وفق مرجعية أسطورية، تفتتح دلاليًا مع أول أسطورة. يبدأ القارئ المحفر في ذاكرته المرجعية عن الأسطورة "الخام" ليقيم خطأ بينها وبين إنتاجية الشاعر لها، وفق رؤاه الخاصة. قد يشتهي القارئ هذا النص أكثر لأنه ساعده في مدّ الجسور بفضل المنبه "الأسطورة"، ويدرك القارئ أن النص متعدد دلاليًا، لا يستهلك نفسه، لذا يستعد لقراءات متعددة بمستويات مختلفة، لأن مع كل قراءة يصل إلى إنتاج معنى أو تفسير آخر، وهذا دليل ثراء النص. ويمكننا متابعة هذه الترسمة لتتابع العلاقة بين القارئ والنص والمرجعية الأسطورية:



يقرأ القارئ الأسطورة خارج النص، يراها نسقاً من الوقائع، إلا أنها داخل النص نسق سيميائي يحتاج لهدم وبناء، لأنها « ليست موضوعاً، ولا تصوراً، ولا فكرة وإنما هي (كيفية للدلالة)... ولذلك فهي لا تعرف بمضمون ما تحمله وإنما بالطريقة التي قيلت بها... »<sup>(1)</sup>.

لا ينظر أدونيس إلى الأسطورة كموضوع لقصائده، بل كبنية تحوي دلالة موقف والنافع ليس مجرد محاكاة، بل هو نقل التجربة من مستواها الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري.

ونشير إلى أننا تناولنا الأساطير منفصلة عن الرموز، لأنها تقدم لنا علامات لقراءة قرائن مغايرة، تملنا برؤية الشاعر من زاوية أخرى ثم « إن الأسطورة تختلف عن الرمز من حيث تصويرها لنظام يتجاوز ما هو دنيوي »<sup>(2)</sup>، لذا نستطيع في متابعتنا لأساطير أدونيس أن نتوصل إلى رؤاه الفكرية وقناعاته الروحية، خاصة وأن خالدة سعيد تقول: « إن شعر أدونيس ليس ترفاً فكرياً، بل محاولة لخلق عالم إنساني جديد »<sup>(3)</sup>.

---

1 - عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط 1، سوريا 1989، ص 75 نقلاً عن كتاب رولان بارت «أساطير».

2 - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي ط 1، بيروت، 1978، ص 111.

3 - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 29. نقلاً عن خالدة سعيد: في البحث عن الجذور.

تنتفتح الآثار الكاملة دلاليًا في أول أسطورة تتكرر مع مجموعة من القصائد في سياقات متنوعة هي أسطورة الفينيقي. فالفينيقي والنار مرتبطان بفكرة الانبعاث ولقد سبق أن رأينا ذلك. النار ظلت داخل إنتاجه كخصوصية، لارتباطها بالرغبة في التغيير.

يتوجه أدونيس إلى الموت عبر الدال "النار"، فـ"النار والموت" ثنائية متلازمة وهي نار "برومثيوسية"، يواجه الشاعر الموت ويحتفي بذاته من أجل المواجهة، وهو موت من أجل الحياة والتجدد الإنساني.

والفينيقي أسطورة بابلية، هو طائر أصله بعلبك كلما بلغت الشيوخوخة يحترق في النار ليبعث حيًا من رماده. ويستوحي أدونيس هذه الأسطورة من تصوره للبطولة الإنسانية. يتوجه الإنسان نحو الموت دون إحساس بالخيبة بهدف تغيير العالم، ويمثل الطائر موقف الإنسان من الكون، في أنه يتعاطى حرية كاملة في اختيار الموت مع أنه لم يختر مجيئه إلى الحياة، و"النار" برزخ بين الحياة والموت، هي أداة للتضحية والبطولة والخلود.

تمثل هذه الأسطورة بطريقة رمزية مآل الحضارة العربية في قرننا الحالي، في أنها تمر بمرحلة كهولة وتمزق على كافة المستويات، وأنها تبحث عن سبيل الخلاص في حضارة جديدة تبعث من جديد. فقد تبنى الشاعر الحدائث سبيلًا للتجديد، ووعى هذه الحضارة بتصفّح كل قديم. لا يستعيد أدونيس في "نشيد الغرب" هذه الأسطورة ليسردها مرة جديدة، بل ينطلق منها ليتوحد معها في جو تخاطبي، يحاور مضامينها

وفق الحاضر. هو حاضر متفجع بالصلوات، فيه الخوف من الحرب وبالتحديد القنبلة النووية، وتفسخ اجتماعي ينخر الفكر الإنساني، وحدث للإنسان العربي انشراح على مستوى الذات، لأن صورته في الحضارة العريقة كانت رائعة، وتهافت في الحاضر مع معطيات تستدعي إعادة النظر في المقومات، ولا بدّ من بناء صورة "الذات" من جديد بتجاوز "القلق الوجودي" ذي "الطابع الحضاري".

إن أدونيس الذي يحاول موقعة ذاته وفق أحلام الحزب القومي السوري، يتحاور مع "فينيق":

فينيق إذ يحضنك اللهب أي قلم تمسكه؟

والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله؟

وحينما يغمرك الرماد أي عام تحسه

وما هو الثوب الذي تريده - اللون الذي تحبه؟<sup>(1)</sup>

يتساءل أدونيس حضارياً إذا ما انتهت مرحلة، كيف يكون تبني البناء الجديد لحضارة أخرى مغايرة؟ إنه هاجس تأسيس حلالة شعرية وفق متطلبات المرحلة المغايرة، ولقد حاول الشاعر أن يخلق من هذه الأسطورة بناء له مشروعه الفكري والفني. الأول مرتبط بهواجسه في الحزب القومي والفني مرتبط بمحاولة تأسيسه لشعرية مفتوحة تتجاوز الثبوت، تبنتها في الأول مجلة "شعر" تحت عنوان "الكتابة الجديدة" ووسعها في مجلة مواقف.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 253.

والمشكل الذي كان مطروحاً بأسئلة مختلفة، كيف يتم التأسيس في علاقة مع القديم؟ هل بالقطيعة أم بالتواصل؟ إنَّ هذا التساؤل يطرح وفق معطيات جديدة في مناخ الغرب. فالحدثات وقعت بين سندان "القديم" ومطرقة "الغرب". أمام هذا كان العالم فارغاً، ويمكن أن يخلق من جديد. والعمل البطولي يتم في التوجه نحو النار لاحتضان الموت مثل "غربة" لدى الشاعر:

غربتك التي تميت غريتي

غربة كل بطل<sup>(1)</sup>.

تداخل "أدونيس" مع "فينيق" لدرجة لا يمكن الفصل بينهما، ويحيلنا عبر جسد القصيدة على هجرته لكل ما يربطه بالحضارة العربية القديمة، إنه اختار القطيعة "هجرتها" "هجرته"، وبنى تمرده على التراث العربي الإسلامي، لأنه يمثل الركود والموت في نظره، إلا أنه اعتمد عليه ليخترقه لأنه حاضر في شعره، لكنه برؤية فكرية وفنية خاصة، تعرض مشروع أدونيس في مقاطعة القديم والتوجه نحو الابتكار والإبداع لرود أفعال ما تزال تبحث إلى يومنا فيقول بشأن هذا:

أغيتي، يقال عن أغيتي،

غريبة،

---

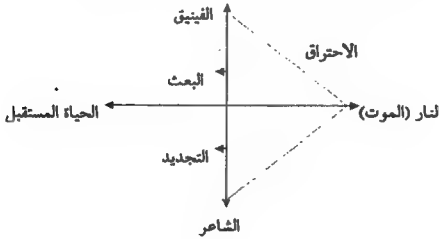
1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 253.

## ليس بها من الركام وتر ولا صدى

وجبهتي، كما يقال، مثلها غريبة<sup>(1)</sup>

إن التمرد على الذات لحقته غربة من الآخرين، والشاعر في وعي للتغيير، لذا كانت نظراته للمستقبل متفائلة، خاصة مع احتضانه الموت. إن الشاعر تبني قصة الفينيقي للدرجة أنه تقمصها، وكان الشاعر مثل "الفينيقي" بل هو نفسه.

لم يكتف أدونيس بتكرار الأسطورة بدلالاتها، بل ذهب يبدع تلك الأسطورة بهدمها وبنائها وفق رؤيته الخاصة، بالأخص في رصد بعض الجزئيات، كغربة "الفينيقي"، وهي معادل موضوعي لعدم وعي مشروع أدونيس الحداثي من قبل الواقع الراهن، يبقى أنه تبني القصة في جوهرها في الموت من أجل الحياة والتي تمثله هذه الترسيمة:



1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 255.

حمّل الشاعر "الفينيق" المتوجه للاحتراق أعباء هواجسه الخاصة (المشروع المستقبلي) وحمّله الغربة، ويتحقق الانفتاح الدلالي. يحتاج القارئ إلى استيعاب قصة "الفينيق" بمعادلاتها، ثم يعي مشروع "أدونيس" التنظيري للحدائث الشعرية، مع وعي هواجسه السياسية في مشروع الحزب القومي السوري، ولا بدّ من وعي الاستعمالات المختلفة لهذه الأسطورة، ففي قصيدة "ترتيلة البعث" وهو النشيد الرابع "للبعث والرماد" يقدم ابتهالاته التي فيها دعوته ليموت "فينيق"، وليزول الحاضر الذي يمثل العجز. وهذه الابتهالات لها قداسة كابتهالات التقرب من الآلهة أو ابتهالات الشطح الصوفي، ولم تظهر رؤية الشاعر، بل ظهرت الأسطورة كما هي، بطريقة اجترارية:

فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد

صار شبه الرماد صار شرراً ولهباً كواكباً

والربيع دب في الجنور، في الثرى

أزاح رمل أمنا - العجوز والثلاثة

الركام والفراغ واللجى<sup>(1)</sup>

بعد وعي القارئ أسطورة "الفينيق" يستطيع اختزالها في هذا المقطع، تتضاءل درجة الانفتاح النصي عندما يتوصل إلى القبض على دلالة المعاني، في هذه القصيدة جعل الأسطورة تظهر أكثر من نصه، في حين رموزه يظهر

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 270.



فيها الإبلاغ أكثر من الأصل. لقد استطاع أن يهزم الأسطورة فيعيها، لكن في بنائها أعاد المعاني نفسها، فهي طريقة اجترار مع أن التوظيف الجيد يتطلب إنتاج أسطورة جديدة.

يركب أدونيس في مقطع "صلاة" بين رؤيته ورؤية أسطورة "الفينيق" مع إقامة موعد يكون في النار، من أجل هدف واحد هو التجديد:

صليت أن تظل في الرماد

صليت ألا تلمح النهار أو تغيق

لم نختبر ليلك، لم نبحر مع السواد

صليت يا فينيق

أن يهدأ السحر وأن يكون

موعدنا في النار في الرماد

صليت أن يقودنا الجنون<sup>(1)</sup>

إنَّ رغبة "أدونيس" أقوى من رغبة "الفينيق" في احتضان النار، لذا يصلي، ولأن رغبته في الالتحاق به قوية.

تعامل أدونيس مع هذه الأسطورة بمستويين: مستوى التعامل في حركية تعمي الماضي الأسطوري، وتهلله لتنبه وفق مواقف الحاضر، ليحدث التزاوج بين الأسطورة ورؤية الشاعر. تكون النتائج أسطورة جديدة اصطناعية ترتبط بالبشر وتصوراتهم الرمزية وتوهم إلى تجارب

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 414.

الإنسان النفسية في الحياة، مع ضم مخاوفه وآماله. ومستوى اجتراري أقل فنية، تظهر فيه الأسطورة الأصل بجلاء وتخفي رؤية الشاعر. ويتأرجح التوظيف بين الفنية والاجترار.

تعامل الشاعر مع أسطورة الفينيقي وفق رؤية جديدة للموت، وهي رؤية مغايرة عن نظرة الشاعر القديم، لأن القناعة الحديثة ترى أن الموت خيار لازم الأنفعال والتألم، وهنا تتداخل الرؤية والفلسفة. ومن الأساطير الأخرى التي تنشد التغيير وتأخذ الموت أيضاً خياراً، أسطورة "تموز" التي تمثل عند البابليين إله الخصب، كانت له حبيبة "عشتار" وهي إلهة الحب والتناسل وحبيبة أخرى في عالم الموت هي "لاة" يصصره خنزير بري في شهر تموز (الذي سمي باسمه) تحول دمه إلى شقائق ويتجدد موته ويعثه كل عام، رفقة حبيبته مع ظهور الشقائق.

تفصح الأسطورة الواقع المضمحل بكل تعفّناته الحضارية، وتقدم بطلاً منقذاً يخلص الشعب بالتضحية والفداء، فهي معادل الخصب والأخضرار مع تجدد الحياة. وتختصر رحلة تموز بين الحياة والموت التحول الفكري والثقافي والحضاري من القحط إلى البعث، مع التجديد وفق رؤية مستقبلية. ويمكن لهذه الأسطورة، أن تعكس رؤية الشاعر للواقع العربي الخرب على كافة المستويات، حتى على مستوى "ديوان العرب" الشعر الذي يمر بمرحلة صعبة وفق نظريات خائقة للشعرية، ويحتاج لبعث في حلالة توجهه نحو المستقبل. وهنا هاجس أدونيس الدائم.

يورد في قصيدة "ترتيلة البعث" التي قرأنا فيها أسطورة "الفينيقي"  
أسطورة "تموز"، لقد جمع بينهما لأنهما ينشئان التغيير والتجديد،  
ويعطي تموز دلالات تحتاج لمتابعة:

تموز مثل جمل - مع الربيع طافر

مع الزهور والحقول والجدال

التجمية العاشقة المياه،

تموز نهر شرّ تغوص في قراره

السماء. تموز غصن كرمة

تخبئه الطيور في عشائها،

تموز كالإله.

البطل استدار صوب خصمه:

أحشاؤه نابغة شقائقنا.

ووجهه غمائم، حقائق من المطر<sup>(1)</sup>.

تموز يمثل الخصب في الكلمات (الربيع، الزهور، الحقول،  
الجدال، المياه، نهر، الطيور...)، أتى هذا الخصب من العمل البطولي،  
"استدار صوب خصمه". وهنا عالم مغاير تماماً للعالم الذي يعيشه  
الإنسان، يعود إليه الشاعر ليحقق مشاعره الإنسانية وأفكاره في قوالب

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 269.

غنية، فأسطورة "تموز" إحياء للأمل في عالم جديد يحل محل العالم الذي أصابه الجفاف. لا ينظر أدونيس إلى الأسطورة كموضوع لقصائده بل كتفسير، فالشخصيات الأسطورية مرد الشخصيات الآنية ويعتمد دلالة الموقف للإحياء لمواقف آنية، فالأسطورة عنده بنية ورمز.

سيطرت على إنتاجه أسطورة "الموت والولادة" لأنها تجسد الانشغال الحضاري أو القومي العام، وتمثل الحداثة التي تؤمن بسقوط أشكال وتجديد أشكال أخرى.

وتدعو الأسماء الأسطورية في نصوصه القارئ إلى البحث. يكتشف في البدء طبيعتها ليقارن بينها وبين استعمال الشاعر لها، هي محاولة قراءة الاشتراك بين الماضي والنص، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يملك اللفظ الشعري الذي امتص الأسطورة حرية غير محدودة، لأنه يقيم علاقات لا محدودة وممكنة، ويعمل على هدم العلاقة الثابتة التي تبنتها الذاكرة اللغوية، وفي هاتين النقطتين تتحقق جمالية توظيف الأسطورة مع القيمة الفكرية.

ولقد زواج الشاعر رؤيته بالأسطورة "تموز"، وفيها عرض نظرتة للعمل البطولي الذي تحقق مع الموت

لا، لن أرى جبينه الغريق في غيومه

الغريق في بلوره

ولن أخيط صدره بيؤوي

لا، لن أراه مطراً وجثة من الرياح

مطراً وجنة من الحقول والحصاد  
لن أرى صوالة الحياة في رماده  
ففي غد أرى إليه صورة جديدة في بطل يحبه  
وفي غد أسمع أغنية حزينة مفرحة<sup>(1)</sup>

استهوى الشاعر العمل البطولي في تموز الذي يبعث على الحزن والفرح، فالموت من أجل البعث هو الهاجس الأسمى، وتأتي البطولة فيه. تنوعت مناهل الأساطير التي وظفها أدونيس، منها البابلية "فينيق وتموز"، إلى جانب الإغريقية "أوليس وسيزيف وأورفيوس..." بدافع التعبير الحضاري الشامل عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجنور في الذات التي وعت وجودها. هو دائم البحث عن البطل الفردي الذي يقتلي المجتمع المهزوم والمنهد من كافة القيم.

ويرى أن « الشعر الثورة هو شعر الحركة والتغير والتخطي شعر الواقع الشامل الذي يفتت عصرنا الميت من أجل أن يولد عصر جديد<sup>(2)</sup>، لذا وجد في الأسطورة اللقاح الرؤيوي، الذي يولد القصيدة اللاهبة بين القلق والأمل في رفض العالم، والمغامرة في البحث عن التعبير، لذا تقلصت في شخصية "مهيار" حركتان متناقضتان الخير والشر، الله والشيطان، الحلم والواقع.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 270.

2 - أدونيس: زمن الشعر، ص 62.

جسدت الأسطورة التجارب الإنسانية، التي تفسر المواجهة بين الإنسان والطبيعة، لذا تجاوزت الزمان والمكان لتمثل الماضي والحاضر والمستقبل، فاستخدامها يمثل تجاوز النائية إلى الإنسانية ففي قصيدته "البحث عن أوديس" يقول:

أشرد في مغاور الكبريت

أعائق الشرار

أفاجئ الأسرار

في غيمة البخور في أظافر العفريت

أبحث عن أوديس

لعله يرفع لي أيامه معراج<sup>(1)</sup>

لعله يقول لي، يقول ما تجهله الأمواج...

بحث أدونيس عن فهم ووعي التحدي في المواجهة لأن "أوديس" واجه الأمواج والآلهة في سبيل غاية منشودة لتحقيق وجوده والعودة إلى أرض الميعاد.

لقد تغير تعامل أدونيس مع الأسطورة في مقطوعة أخرى لوعي التحدي، في رسم صورة الضياع في أخذ الخيار:

من أنته من أي النرى أتيت

يا لغة عذراء لا يعرفها سواك

---

1 - أدونيس: الآثار الكلمة، م 1، ص 394.

ما اسمك - أي راية حملت أو رميت

(...)

يسأل من أي القرى أتيت

تسأل ما اسمي - اسمي أنا أوديس

أجبي من أرض بلا حدود

محمولة فوق ظهور الناس،

ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك

وها أنا في الرعب واليباس

أجهل أن أبقى وأن أعود<sup>(1)</sup>.

يهلم أوديس الأسطورة ويبنيها بطريقته، يستطعها في هذا الحوار بينيها وفق رؤيته، يخاطب الأسطورة باحثاً عن هوية "أوديس" وقلمها واضحة دون تردد، إلا أن صورة الضياع مرتسمة تعاكس الأسطورة الأصل، لأن "أوليس" في رحلته الشائكة وعى جيداً رغبته في العودة إلى مسقط رأسه، وزوجته "نيلوب"، في حين ابتكرت أسطورة "أوديس" المصطنعة "أوليس" الضائع، بين رغبة البقاء والعودة. لأن المجهول يستهويه. "فأوليس" أوديس ضائع ولم يع ذاته ووجوده، "ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك". انفصلت ذات الشاعر وذات "أوليس"، ولم يتبن مواقفه بل تجاهلها تماماً وأخذ يستطعها. جعل أوديس الأسلوب كامناً في المفاجأة والمفاجأة تكمن في توليد اللامتظر من المنتظر.

---

1 - أوديس: الآثار الكاملة، م 1، ص 402.

إنه يتعامل مع الأسطورة في بعض الأحيان، دون أن يضيف لها شيئاً، ففي قصيدته "إلى سيزيف" يندمج مع سيزيف ويريد أن يمارس ما يفعله:

أقسمت أن أكتب فوق الماء  
أقسمت أن أحمل مع سيزيف  
صخرته الصماء  
أقسمت أن أظل مع سيزيف  
أخضع للحمى وللشرار  
أبحث في المحاجر الضريرة  
عن ريشة أخيرة  
تكتب للعشب وللخريف  
قصيدة الغبار  
أقسمت أن أعيش مع سيزيف<sup>(1)</sup>.

تمرّد سيزيف على الآلهة فعاقبته برفع الصخرة، وتحدى العقوبة لأن تمرده أكبر من كل عقاب، فهو صورة للرفض والتحدي، يساند الشاعر في هذه المقطوعة "سيزيف" بالجميل التالية:

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 427.



أحمل مع ميزيف.

أظل مع ميزيف

أعيش مع ميزيف.

لم يضيف أدونيس للأسطورة شيئاً، لقد تمرد على الآلهة فعاقبته بحمل الصخرة وظل يحملها حتى عاش معها المراحل نفسها ، انتهجها الشاعر بـ (أحمل، أظل، أعيش). أبقى على أصل الأسطورة، وتبناها دون أن يلحق بها تغييراً.

تعامل مع الأسطورة وفق رؤية شعرية خاصة، لأنها تستند إلى مقومات

كون الشعر عنده "رؤيا" مطعّمة بنتائج الفكر البشري وبنية لدلالة منفتحة. تعامل مع الأسطورة تعاملأ اختصر الفكر البشري في جانبه الروحي، حاول أن يعيد بناءها وفق رؤيته.

إن وظيفة الشعر هي الإشارة، وساهمت الأسطورة في ذلك بشكل فعال، لأنها حققت المشاعر والأفكار معاً كما حققت الاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي في آن واحد.

والحدائث تحول معرفي فكري، ميزته الأولى الانتقال من السكون إلى الاختلاف في حركته، وتحول من التقليد والنسج على المنوال إلى الخلق والتوليد، للحدائث حالة عقلية ترفض التقليد. وهي تحول من ثقافة خاضعة للطبيعة مع نظرية المحاكاة إلى خلق الطبيعة وفق إنجاز إنساني، إنها تعيد إنجاز الطبيعة. ولقد ساهم في ذلك كل من الرمز والأسطورة.

يقتضي توظيف الشاعر للأسطورة قارئاً يملك قدرات خارقة شأنه شأن النص، والذي يملك قدرة وضع اليد على الفراغات التي يثيرها النص، فيملؤها من تلقاء الاستجابة التي تنتج عن الإثارة الجمالية، فهو لا يخرج من النص لبحث عن البديل الواقعي، ولا يفرض على النص بناء أملاه خارج النص. إنه قارئ يعي صنعة النص، وهو منتج على قدر ما هو واع لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذي يقرؤه والذي انفتح على مرجعيات غنية (الرمز والأسطورة). فالنص مفتوح يحاول القارئ إنتاجه في تفاعل وتجاوب لا في استهلاك.

يعيد أدونيس خلق الأسطورة فتندمج في بنية اللغة الشعرية. وفي بعض الأحيان يحاول تلويبها في نسيج نصه، إلا أنها تبقى إشارات وبنائاً منفصل عن البناء النصي العام، وتضيف تلك الابتهالات الإيحاء. دخلت الأسطورة في التجربة الشعرية الأدونيسية - إن صح هذا التعبير - وحققت الامتصاص في مستوييه: الامتصاص الجزئي والامتصاص الكلي: فالجزئي لما تظهر الأسطورة الأصل بجلاء في بنية النص، وصوت النص المرجعي أقوى من النص المنتج، لما تغيب الأسطورة الأصل يكون الامتصاص الكلي إذ تظهر رؤية الشاعر أكثر، فصوت المبدع كان أقوى.

يتصرف أدونيس في حرية مع مادة أسطورية، حتى أنه يعيد صياغتها بتبديل معانيها، هذا من جهة، إلى جانب إيمانه بالغموض كميزة للشعر؛ ويجعل القارئ عاجزاً أمام فك الشفرات، لأنه في بعض الأحيان يتحول الغموض إلى إيهام، وهذا ما يكبر الهوة بين القارئ والنص.

وما يفتح أبواب التخوف من الحثالة الشعرية بالأخص عندما تذهب بالانزياح إلى أبعد ما يمكن، وينغلق النص بتوظيف صعب للأسطورة.

تحليل رموز أدونيس وأساطيره على دلالات، وبإمكان كل رمز أن يمثل معجماً لأن السياقات متنوعة، فتمنح الفضاء التعبيري الفسيح تحقيق الابتكار وإثراء الدلالة. والملاحظ على أساطيره أيضاً أنها عناصر فنية في بناء قصائده، باستثناء بعض القصائد التي اعتمدت الاجترار.

لقد ساهمت الأسطورة بفعالية في تخليص شعر أدونيس من التجسيد الواقعي، خاصة وأنه يريد التخلص من تناول المشكلات الواقعية، فعمل على تجاوز الواقع وتجاوز نظرية المحاكاة.

نشير في الأخير إلى جهود أدونيس في اللغة التي شهدت كل أساليب التجريب بكل أصناف التعبير. لقد أدخل الرموز والأساطير كتطعيم من الدرجة الأولى يحقق التلاقي بين رؤية الشاعر بكل مرجعياتها ورؤية الرمز والأسطورة في أصلهما، فـ «الرمز أو الأسطورة نقطة التقاء بين الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي، وهما إذن نقطة إشعاع (...) وهما في الوقت نفسه يعبران عن مستويات مختلفة من الواقع بكليته...»<sup>(1)</sup>.

لقد وفق أدونيس وأخفق في توظيف المرجعيات الأسطورية إلا أنه في الأعمال الكاملة المجموعة الأولى ظل حبيس بعض قناعاته،

---

1 - أدونيس: الصوفية والسميرالية، ص 156.

« فإن بقايا انتماءاته القديمة في الرفض لم تعد تكفي لتمثل المستقبل فهو مسافر وحده في ليل القومية والانتماء الوطني لا يعلن إيمانه بالبنائيل الكبرى في الحرية والعلم والتقدم بشكل صريح، وهذا يجعله كذلك مسافراً في ليل الكلمات المشتتة والصيغ المستعصية واللغة الرامزة المتلاخلة»<sup>(1)</sup>.

كان بإمكان وعيه بحركية الفكر العربي وبحته في أدق جزئيات شعرية القصيدة العربية أن يبنى شعرية تعي الماضي، مع تفادي هفوات الانقياد وراء المطلق بسبل تتبنى الغموض الذي يجر في بعض الأحيان إلى الإيهام، ربما لأن الفكر والمعرفة غلبا الشعرية.



---

1 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 182.

## الفصل الثالث

### بنية الإيقاع الشعري وهندسة القصيدة

1 - الإيقاع.

أ - الوزن

ب - القافية

ج - التكرار، التدوير.

2 - هندسة القصيدة.

... وصوتي

هذيان المغير

يكسر حكايا الأغاني

ويقلع الأبجدية.

أدونيس



لقد عرّف الإطار الموسيقي للشعر العربي تطوراً، ومع الحدائث الشعرية نهج تحولاً. وقديماً عرّف العرب الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى. وكان لهذا التعريف الذي صيغ بمختلف الأشكال تأثير بالغ في تسطير شعرية القصيدة العربية القديمة، واعتبر الوزن عنصراً بالغ الأهمية في بنية القصيدة القديمة، وهو الفاصل بين الشعر والنثر في تنظيرات القدماء.

لقد تتبع الخليل بن أحمد موسيقى الشعر العربي واستنبط ضوابط النغم الشعري وفق مصطلحات علم أسماء "العروض"، هذا العلم الذي حدد النوق المشترك والعام للشعر العربي القديم، والذي يلتقي في عناصره تتكرر لدى الشعراء، فضببطها في البحور الخمسة عشر، وقدم الهيكل الأساسي للبناء الموسيقي ووسعها وفق منهج علمي ما زال إلى الآن يؤخذ به.

ولقد تعرضت البنية الموسيقية للشعر لمحاولات التجديد منذ العصر العباسي، فظهر "الموالي" و"الدوييت" و"القوما" و"المسمطات"<sup>\*</sup>، إلا أن هذه

---

\* "الموالي": شعر يقوم على تقفية شطري بيتين بقوافٍ أربع لكل شطر قافية.

"الدوييت": يتان بشطور أربعة بقوافٍ أربع وقافية الشطر الثالث قد تخالف الباقي.

"القوما": يتان تتفق فيهما قافية كل شطر في غالب الأحيان.

"المسمطات": يتدلى الشاعر بيت مصرع ثم يليه أربعة أقسمة تخالف قافيته ثم يعيد قسيما من جنس ما بدأ به وهكذا... هذه التعريفات نقلا عن: رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار روائ للطباعة، الإسكندرية، ص 158.

المحاولات كانت من باب التويع، ثم كانت الموشحات الأندلسية التي لها بنية موسيقية تختلف نوعياً عن موسيقى الشعر القديم.

وفي العصر الحديث توسعت محاولات التجريب في تجديد موسيقى الشعر، منها محاولات جماعة "الديوان" على رأسهم العقاد وجماعة "أبولو" وجماعة المهجريين الذين أسسوا "الرابطة القلمية"، ثم أتت مجموعة من الشعراء الذين ملكوا بادرة التحول، وكان التطير القائم على التجديد المبني غير محدد التسمية على يد نازك الملائكة، التي نادى بالثورة على التقليد من خلال مقدماتها لديوانها الأول "شظايا ورماد"، إلا أنها لم تُسمَّ البديل، وعملت على كتابة دراسات تبحث في ماهية "الشعر الحر" (تحتفظ على هذه التسمية)، والتي شكلت كتابات "قضايا الشعر المعاصر"، إلا أنَّ محاولات التجديد عند "نازك الملائكة" تراوحت بين المد والجزر. وركزت الشاعرة على تجديد البنية العروضية في تحفظ.

ومع الحداثة الشعرية التي تأسست بمجلة "شعر" مع أدونيس ويوسف الخال وخليل الحاوي إلخ... توسع التحديث في "العروض" إلى حقل أرحبه تجاوز الرومانسية العربية. وبدأت البيانات تؤسس لحداثة شعرية تنقد الشعر القديم وتقدم البدائل، ولم تركز على نقد "العروض" وحده، بل أرادت أن تؤسس لشعرية مغايرة لشعرية "عمود الشعر". وتبنت مجلة "شعر" التأسيس لذلك مع مصطلح "الشعر المعاصر"<sup>(\*)</sup> الذي يتجاوب مع الشعر الإنساني وفق حداثة للعقلية العربية، ومصطلح "الشعر

---

\* "الشعر المعاصر" مصطلح تبنته مجلة "شعر" للحدث عن الشعر الجديد بدل مصطلح "الشعر الحر" الذي تبنته نازك الملائكة.



الحديث" <sup>(٢)</sup> الذي بحث فيه "أدونيس" في دراسة بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، وفيها تناول القضايا الرئيسية التي وسعها في "الكتابة الجديدة"، فهي برنامج وفق رؤية تحدد الفعل الشعري، « تحمل دراسة أدونيس مشروعاً تكوينياً سيتفرّع في اللاحق إلى آفاق لا تكفّ عن الغور في الحداثة ومساءلتها... » <sup>(١)</sup>.

إنّ دراسة أدونيس "محاولة في تعريف الشعر الحديث" هي تأسيس لـ "الكتابة الجديدة"، والتي جعلته يؤسس مجلة "مواقف" التي يوسع فيها نظيراته "للشعر الحديث" بتعبيره للكتابة الجديدة.

إن التجديد عند "أدونيس" لحق بنيات عدة: بنية اللغة وبنية الصورة وبنية الشكل، وقد تبنى التجديد على الاختلاف والتخطي، ولذة التجريب مع الرغبة الجامحة في الابتكار، مع تجاوز التراث. وكلّها عناصر اجتمعت لتقدم الحداثة في البنية الإيقاعية، والتي تسعى إلى هدم النص في أدقّ وحداته الموسيقية وتعيد بناءه وفق ذوق مغاير، وأذن مزجت بين الثقافة والمعرفة والفلسفة.

فما هي مساعي أدونيس في تحطيم بنية الإيقاع التقليدي القائمة على الأوزان؟ وهل تخلّص من العروض الخليلي؟ وما هي البدائل التي تبتكر بنية إيقاعية حدائية؟

---

\* "الشعر الحديث" مصطلح تبناه أدونيس بعد مجلة الآداب ليبدل على الشعر الجديد الذي يعتمد تخطي القديم.

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص 15.

## 1 - الإيقاع

اشتغل "أدونيس" في مجلة "شعر" محاولاً أن يتجاوز التقليد في الشعر العربي ويقدم البدائل المغايرة وفق رؤية مختلفة، حاول أن يتخطى مقولة إنَّ الشعر « قول جاهز في الدواوين القديمة، ووظيفة الشاعر هي نقل الشعر من المعلوم إلى المعلوم، حيث مقدمة القصائد والمعجم والأوزان والقوافي والتركيب والصور تفرض أبعاد ذات الشاعر وإحضار نموذج بجاهزيته... »<sup>(1)</sup>. وقدم الإبداع والخلق بديلاً للنسج على المنوال.

أخذت لذة التجريب مسار الخروج على النموذج التراثي "القصيدة العمودية". لقد عمل على كسر الولاء والسيادة للوزن والقافية في أنهما أساس سمة الشعر الخالص وأنهما عنصران الإيقاع الشعري.

---

1 - محمد بنيس: كتابة المحو، ص 82.

و عملت الحلائة على توسيع دائرة الإيقاع<sup>(\*)</sup> الشعري، و جعلته لا يقتصر على الوزن و القافية، بل تعداهما إلى طبيعة التراكيب اللغوية، كالقابل و التكرار و التنويع، و التوازي إلخ... و ظهر ما يسمى بالموسيقى الداخلية<sup>(\*\*)</sup>، إلا أنّ هذا المصطلح عُرِفَ بمختلف التعريفات و لم يحدد. فعبد الحميد جيدة يقول في تعريفها: « هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ و الصورة، بين وقع الكلام و الحالة النفسية للشاعر، إنها مزاجية تامة بين

---

\* الفرق بين الإيقاع و الوزن يتمثل فيما يلي: « إنّ ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن، و ما يسمى بالإيقاع، و لكي يتضح هذا الفارق ينبغي أولاً أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، و الصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة و في ظروف لغوية و واقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو فتحة مثلاً أو ضمة أو لام أو باء، و في الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية و السياقية، أي إلى درجته علواً و انخفاضاً و مداه طولاً و قصراً و نبره قوة و ضعفاً و تردده في التركيب اللغوي قلة و كثرة... فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوية حصلنا بهذا على ما يسمى بالإيقاع... أوسع من الوزن.

المرجع: الدكتور محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة 1984، ص362-363.

\*\* الموسيقى الداخلية مصطلح معمول به من طرف الدارسين كعز الدين إسماعيل و عبد الحميد جيدة... إلخ.

المعنى والشكل، بين الشاعر والمتلقي»<sup>(1)</sup>. إن هذا التعريف فيه من الإيهام ما لا يحدد هذا المصطلح.

وما يمكننا هو إدراج الموسيقى الداخلية كعنصر داخل بنية الإيقاع، إن إيقاع القصيدة التقليدية القديمة تتمثل في الوزن والقافية، في حين إيقاع القصيدة الحديثة هو إيقاع في الوزن والقافية إضافة إلى عناصر جديدة، كعلاقات الألفاظ من الجانب الصوتي والتراكيب اللغوية.

ونشير إلى أنّ أدونيس مثلما طور اللغة الشعرية وأبدع فيها وجدّد عناصر الصورة الشعرية، حاول التجديد في الإيقاع الشعري، وفي هذا العنصر ركز على أنّ الشعر «إيقاع لا عروض»<sup>(2)</sup>.

والواضح أنّ الإيقاع أوسع من العروض، إذ الثاني داخل في الأول. فالإيقاع «إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الواعي الحاضر والغائب (...) إن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان (...) وليس عدداً من المقاطع (...) ليس قوافي تتكرر (...) هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون ومتنوع (...) الإيقاع صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية...»<sup>(3)</sup>.

---

1 - عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط 1، بيروت 1980، ص 352 - 354.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 39.

3 - خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص 111.

فالإيقاع حسب خالدة سعيد يشمل الوزن والقافية، ويشمل معهما عناصر أخرى كالعلاقات بين الأصوات والتراكيب في إنتاجيتها الدلالية. يشمل الإيقاع الوزن والقافية، ويوسع الدارسون العناصر الأخرى التي تضاف إلى ما سبق كالتناسق الصوتي بين حروف الكلمات المستعملة من قبل الشاعر « ليس الإيقاع عنصراً محدداً، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل - بجانب عناصر أخرى - من الوزن والقافية الخارجية - أحياناً - ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة. ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية، داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض...»<sup>(1)</sup>.

ويرتبط الإيقاع بالابتكار عند الشاعر ولا نستطيع تحديده بمفهوم معين، لأنه يتجدد مع كل قصيدة، هنا ما يذهب إليه ريتشاردز (Richards) « إنّه هذا النسيج من التوقعات والإشباع والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع »<sup>(2)</sup>.

---

1 - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 15.

2 - نقلا عن عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 356.

فالإيقاع هنا يرتبط بالقصيدة، كما يرتبط بالحالة النفسية للقارئ، بحيث يصل إلى تذوق موسيقى المقاطع وفق إحداث المفاجأة.

إن الإيقاع ضروري في الشعر، وإن اختفى فقد خاصيته، وهذا ما ذهب إليه باحثو الحدائث. أما عند أدونيس فيربط الإيقاع بأبعاد أخرى على رأسها بعد "الرؤيا" فيقول: « القصيدة شكل إيقاعي واحد أو كثير ضمن بناء واحد، لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثراً شعرياً، فلا بد من توفر شيء آخر أسميه البعد، أي الرؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، القوائد كشكل إيقاعي لا غير، ليست شعراً بل مصنوعات شعرية »<sup>(1)</sup>.

إن هذا الحرص من أدونيس على ربط الإيقاع بالرؤيا مفاده الفصل بين الشعر والنظم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يلغي سيادة الوزن والقافية وحدهما في شعرية القصيدة. هذا العنصر الذي يمثل بنية إيقاعية قارة في الشعر القديم، والتي كادت أن تقترب من القداسة، لأن كل من حاول الخروج عليهما لا يعتبر شاعراً، نحاول أن نقف عند اشتغالات أدونيس داخل النص الشعري محاولاً تجاوز "العروض" الخليلي، فكيف وضع ملامح الإيقاع الشعري الحديث؟

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 108.

## أ - الوزن:

في البدء نعود لنشير إلى أنّ الحداثة مبنية على المغايرة، فهي تنطلق من مختبر تستقرئ بنيانه، وتحاول أن تهلمها لتعيد بناءها وفق رؤى مختلفة، فـ « فالشعر لا يكمن في أي شكل مفروض أو محدد تحديداً مسبقاً، ثم أنّ فنّ النظم شيء والشعر شيء آخر، فهناك شعر جديد ليس منظوماً، وهناك نظم جديد لا شعر فيه »<sup>(1)</sup>.

إنّ أدونيس يحاول أن يسقط الثوابت (سلطة الوزن) ويقترب من التجريبية أكثر. إنّ أول مصطلح يحطم مع الحداثة الشعرية "البيت" الذي كان لمدة طويلة يتكون من "صدر" و"عجز" أو من شطرين وبالنظام نفسه، إلى سطر شعري<sup>(\*)</sup> تتفاوت عدد كلماته دون نظام معين لتأسيس بناء حر، كقول أدونيس:

فاهل تحت شاشة النبوءة، مأخوذ بالرمـل - يا رجل  
قل لنا أية تأتي..

التاريخ يهبط المنحدر في حوار مع النمل، راحلاً على  
غباره، مليئاً بالمخاط الحلزوني مليئاً بالأصـداف<sup>(2)</sup>.

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 115 - 116.

\* السطر الشعري مصطلح معمول به من قِبَل الباحثين، مثل عز الدين إسماعيل، تنبأه مع الإلحاح على إتباعه بكلمة "شعري" كلما ورد.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 523.

إنّ عدد الكلمات في كلّ سطر شعري تتفاوت وفق إرادة الشاعر خارجاً عن قوانين تضبط الانتقال من سطر شعري إلى آخر. وتستطيع الكلمة المعزولة أن تُكوّن السطر الشعري، وهذا ما لم يكن في الشعرية العربية القديمة، في حين وسّع الشعر الحديث هذه الظاهرة، وجعلها حدثاً إيقاعياً، كورود أسماء الأعلام أو الأفعال، كما في قول أدونيس:

لها هنا النوافذ الوسادة الكتاب

تنتظر

وتسهر

مثلي، والمجامر العتيقة الراسمة الأفق بقوس

بالفرح

تنتظر

وتسهر<sup>(1)</sup>.

إنّ الفعل "تنتظر" يمثل سطرًا شعرياً كنا "وتسهر"، و"بالفرح". تتجزأ الأبيات من القصيدة الحديثة، لأنها وحدة، وتمثل دالاً مركباً، في حين القصيدة القديمة يمثل البيت فيها وحدة كاملة، تجتمع مع بقية الوحدات لتكون القصيدة، فالبيت وحدة دلالية<sup>(2)</sup>، في حين الأسطر الشعرية بكاملها تمثل وحدة دلالية في القصيدة الحديثة. ولا يمكننا فهم السطر الشعري بمعزل عن النص كلّ، فالقصيدة أولى في بناء النص من السطر الشعري.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 248.

\* يراجع شعر المعلقات الجاهلية.



إنّ الشعر العربي الحديث سعى إلى التجديد في أدق بنية، فمثلما سعى إلى تحطيم البيت الشعري حاول التجديد في الأوزان الشعرية، والشعر العربي القديم مضبوط وفق نظامها، ولم يستطع الخروج عنها، وحركة الحداثة رامت إلى إعادة بناء المعطى

القبلي من أوزان وقوافٍ، وفي البدء شوشت النظام، نظام البيت ثم نظام التفعيلات، وكيف ذلك؟

إنّ الخليل بن أحمد قنن الأوزان بالقياس وفق خمسة عشر بحراً، وأحدث تلميذه الأخفش "المتدارك" أو "المحدث". ولكل بحر (وزن) تفعيلاته المنتظمة، والخروج عنها يحتكم لقوانين التغيرات وفق آليات واضحة. وأي خطأ عروضي يعتبر نقصاً من الشاعر.

نظر أدونيس من خلال الآثار الكاملة إلى علم العروض، ومارسه وفق ابتكاراته الخاصة التي اجتهد فيها، لأنه رأى أن مسألة الوزن هي «... مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية ومسألة ترتبط بجانب محدود من الإبداع الشعري لا بشموليته أو به كروياً كلية (...) بإمكان اللسان العربي أن يتجسد شعراً في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية، أو إلى جانبها وهنا ممّا يوسع في الممارسة حلود الشعر في اللسان العربي، وحلود الحساسية الشعرية وحلود الشعرية»<sup>(1)</sup>.

---

1 - أدونيس: سيامة الشعر، ص 15.

فلا نكاد نعثر داخل الآثار الكاملة على قصيدة احترمت قواعد علم  
المروض مئة بالمئة - والظاهرة الجديدة هي الإبقاء على نظام التفعيلة  
بالطريقة الموروثة في القصيدة القديمة، ولكن دون الاحتفاظ بالشكل  
الهندسي المتعارف عليه، مثلما ورد في قصيدته الطويلة "قالت لي الأرض":

قالت الأرض في جفوني أبأدُ

وساع، وفي شفاهي سؤالُ

بي جوع إلى الجمال، ومن صلري

كان الهوى ، وكان الجمالُ<sup>(1)</sup>.

لم تقدّم هذه القصيدة المطولة التي حوت 356 سطرأ شعرياً شكلها  
الهندسي المتناظر المتساوي الأبعاد من الأَشْطَر والأبيات. لقد تحرر  
أدونيس من الشكل الهندسي الذي تعودت عليه العين لقرون، مع أنه  
احتفظ بالبحر من البداية إلى النهاية وهو بحر الخفيف. فلو اعتمد  
الشاعر في هذه القصيدة على خصائصها التناظرية لاستطاع أن يقدم  
قصيدة عمودية بطول النفس الشعري. وهذا دليل على أن أدونيس لم  
يهجر القصيدة العمودية عن عجز، بل عن قناعة بالابتكار والتجديد.  
فهذه القصيدة يمكننا كتابتها كالتالي:

قالت الأرض في جفوني أبأدُ وساع، وفي شفاهي سؤالُ

بي جوع إلى الجمال ومن صلري كان الهوى ، وكان الجمال

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 147 - 187.

إنّها قصيدة طويلة تقترب من أن تكون عمودية لولا أنه لم يعتمد نظام الأسطر الشعرية. هي محاولة أولى للخروج عن الشعر العمودي. ربما تعمّد الشاعر الإبقاء على بحر الخفيف من البداية إلى النهاية ليبين قدرته على الأوزان، بهذا يكون قد قلد القدماء. وعلى الأرجح أنه أراد أن يقلد من أجل "البعث"، لأن حلم القصيدة متمثل في رغبات الحزب القومي السوري في وحدة سوريا، فقد قلد ليستعيد الأمجاد. وهي القصيدة الوحيدة المطولة التي اعتمدت بحر الخفيف من البداية إلى النهاية، والوحيدة التي تقترب من الشعر العمودي لولا اعتماده الأسطر الشعرية مع التنويع في القافية.

وجمعت الظاهرة الجديدة الأخرى بين شعر "التفعيلة" و"الشعر العمودي". وفي هذا التنويع جمع بين التقليد والتجديد، ففي قصيدة "العمل" يقول:

للعمل

شمر زند الأمل

وانطلقا

يزرع في ساعده	يزرع فيه الأيزقفا
عمر في ضميره	معمله ومصنعه
وحقله وجنة	في حقله مضيق
بالشوك بالدمع بنى	مسكنه ورصنه <sup>(1)</sup>

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 85.

اعتمد الشاعر في البدء شعر التفعيلة وهي تفعيلة "الرجز" بالتغيرات "مُسْتَعِلُنْ"، وبعد ثلاثة أسطر شعرية اعتمد الشكل الهندسي العمودي، وعلى مجزوء الرجز:

مستفعِلُنْ مستفعِلُنْ      مستفعِلُنْ مستفعِلُنْ

مع التغيرات.

تتكرّر عند الشاعر ظاهرة الجمع بين شعر التفعيلة والشعر العمودي في نص واحد، وحتى في محاولة المسرحية الشعرية في قصيدته "مجنون بين الموتى" توظف الشخصيات الشكليات معاً، فعلى لسان الجندي يقول:

بي الروابي تمهد

بي الزمان يحصد

خرافة الحياة

والبدء والممات

مرسومة بشكلي      محفورة بلتاتي<sup>(1)</sup>

لقد اعتمد تفعيلة "الرجز" ثم مجزوء الرجز. من خلال هذه الظاهرة نلاحظ أنّ "أدونيس" لم يتخلص من القصيدة العمودية تماماً، وكثيراً ما تتكرر هذه الظاهرة، ربما لأن الحقبة الزمنية التي كتبت فيها

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 275 - 276.

القصائد هي بدايات "أدونيس" الشعرية، لأن هذه الظاهرة تختفي مع "أغاني مهيار الدمشقي"، وهي المجموعة الشعرية الثالثة في الآثار الكاملة، والتي نعتبرها المنعطف الذي فيه التخلص من الشعر العمودي تماماً.

إنّ شعر "التفعيلة" هو المعتمد أكثر في الآثار الكاملة، فقد عمل أدونيس على حلالة إيقاعية « تأتي نقيضاً للسلطة، للطقس، ومن ثم كان اصرارها على تحطيم البنية الإيقاعية التقليدية قوياً لتؤسس إيقاعاً جديداً يجسد إيقاع الحضارة الجديدة، المتقلبة حتى الأعماق، المضطربة بلا حدود (...) وهي محاولة لاهثة وراء صياغة أبعاد الإيقاع وفق التجربة في تفردا اللاتي الشامل»<sup>(1)</sup>.

إنّ التجديد لا بدّ منه، وقد ركز فيه على الأصل، لا ليجتنه، بل ليحدث عليه ابتكاراً يتماشى مع الإبداع. لقد احتفظ بـ "التفعيلة" كبنية إيقاعية تفتح آفاق حرية المبدع في تكرارها، ويتسنى له المرور في اللغة دون حدود، ثم إنّ القصيدة الحديثة تستغني عن "الوزن" كعنصر أساسي، وتعوضه بطرق أخرى. وهذا ليس معناه رفض الوزن، إنّما هو عدم اقتصار الجماليات عليه فقط. وأن هناك جماليات هي عناصر في الشعرية، يبدع فيها الشاعر ويستخدمها بطرق جديدة كاللغة والصورة.

إنّ موقف "أدونيس" من الأوزان الشعرية واضح، بحيث لا تكون هي الأساس، وليست هي الفاصل بين الشعر والنثر « فليس كل كلام موزون شعراً

---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 209.

بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة، من الشعر. وبالمقابل فإن قصيدة  
نثرية يمكن ألا تكون شعراً، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية  
والأوزان، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين  
الشعر والنثر...»<sup>(1)</sup>.

فالوزن ليس كفيلاً وحده بأن يعطي خاصية الشعرية للشعر، حتى  
وإن توسّع بالعناصر الأخرى. ويكون الإيقاع عنصراً من عناصر  
جماليات القصيدة ويدخل في الشعرية. إنه البديل الذي قدمه أدونيس  
بدل "العروض"، مع أنه في الآثار الكاملة لم يعمل على تجاوز  
"العروض" كلية بل أبقي على "التفعيلة" ولم نعثر على قصيدة "نثرية"<sup>(2)</sup>  
تخلّصت من الوزن تماماً.

إنّ «أدونيس لم يكن يرى في الوزن في حدّ ذاته ولذاته عنصراً  
شعرياً، فالوزن يصير شعرياً بخصوصية استخدامه وفي سياق الشعرية  
اللغوية، معنى ذلك أن الشعرية ليست في الوزن بذاته ولا في اللفظة أو  
المفردة بذاتها وإنما هي في نحو خاص من التأليف بين الكلمات وفي  
نسيج العلاقات التي ينتجها هذا التأليف، وما يتخضض عن ذلك من ناتج  
دلالي ومعطى جمالي»<sup>(2)</sup>.

نعود إلى أنّ أدونيس في تنظيراته لم يركز على الوزن في تعريف

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 112.

\* القصيدة النثرية مصطلح قدمه أدونيس ليبدل على القصيدة التي تخلّصت من الأوزان.

2 - بشير تاوريرت: مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، مخطوط. مذكرة ماجستير  
جامعة قسنطينة، 1998 - 1999، ص 84.

الشعر، ولم يُلغَ على أساس أنه ضمَّنه في الإيقاع الشعري.

أمَّا في شعره فقد اعتمد على "التفعيل" من بداية الآثار الكاملة إلى نهايتها، مع عدم إغفال بعض المقطوعات العمودية المتناثرة في ثنايا القصائد وليست عمودية متوفرة على كلِّ عناصرها.

ويمكننا متابعة نوع البحور التي استقى منها "أدونيس" التفعيلات الواردة مع إحصاء عدد القصائد الواردة لكل نوع حسب الجدول التالي:

عناوين المجموعات البحور الشعرية	قصائد أولى عدد القصائد	أوزان في الريح عدد القصائد	أغاني مهيار الدمشقي عدد القصائد
الطويل	0	0	0
المديد	0	0	0
البيسط	1	3	5
الوافر	0	0	0
الكامل	5	10	1
الهزج	0	0	0
الرجز	12	27	52
الرمل	10	12	12
السريع	33	8	8
المنسرح	1	0	0
الخفيف	6	7	5
المضارع	0	0	0
المقتضب	0	0	0
المجتث	0	0	2
المتقارب	14	7	3
المحدث	1	19	44

جدول يبين نوع وعدد البحور الشعرية المعتمدة في الآثار الكاملة

نتتبع من خلال الجدول عدم استخدام "أدونيس" لبعض البحور كالطويل والمديد والوافر والهزج والمضارع والمقتضب.

لم يكن الشعر القديم يستخدم كل البحور الشعرية مع أنه كان يستعمل كثيراً بحر الطويل، إلا أن "أدونيس" لم يستخدمه بتاتاً لطول تفعيلاته، حتى وإن جزئ. نلاحظ أن الشاعر في المجموعة الأولى "قصائد أولى" أكثر من استعمال بحر "السريع"، ثم "المتقارب". وفي المجموعة الثانية تحول إلى "الرجز" و"المحدث". وفي مرحلة التحول مع "أغاني مهيار الدمشقي" أكثر من استعمال "الرجز" و"المحدث" أيضاً. وقد لاحظ بعض الباحثين مراحل في استخدام التفعيلة. لقد «مرت ثلاث مراحل أشبه ما تكون بفترات التجارب والمحاولات، كانت القصائد في الأربعينيات والخمسينيات تتخذ من تفعيلة "الكامل" متفاعلاً ركيزة موسيقية عند أغلب الشعراء (...) ثم بدأت مرحلة ثالثة كثر فيها استعمال تفعيلة "المتنارك" "فاعلاً" ...»<sup>(1)</sup>.

ربما يكون السبب في ركوب هذه البحور موحدة التفعيلة راجع لسهولة استخدامها من جهة، ولوفرة زحافاتهما من جهة أخرى، ولو أن أدونيس مع القصيدة المطولة جداً على بحر الخفيف برهن على قدرته العروضية.

يذهب تخميننا إلى أن أدونيس أكثر من استعمال "الرجز" لكونه وصف عند القدماء بـ "حمار البحور"، فرغبته ملححة على إعادة النظر في

---

1 - رجاء عيّد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 256.



ذلك، خاصة وأنه متأثر بالسريالية التي أعادت الاعتبار لكل ما هو مهمّش؛ أمّا عن استعماله "المحدث" فلجّدته، إذ لم يذكره "الخليل بن أحمد"، ويبقى أنها بحور سهلة الاستعمال.

استطاع "أدونيس" أن يهدم هيكل القصيدة العمودية، ويحتفظ فيها بالتفعيلة، وهنا فاتحة التجديد والجدّة تظهر أكثر في تعامله مع تلك التفعيلة في حرية، بنسب متفاوتة من سطر شعري إلى آخر، ثم إنه لا يلتزم بتفعيلة بحر واحد في القصيدة الواحدة، بل ينوع البحور، لذا يمكننا أن نقف عند هذه الظواهر.

فهناك ظاهرة القصائد التي على بحر واحد، وينظام في توزيع عدد التفعيلات على الأسطر الشعرية، وهذا النوع يقترب من العمودي أكثر، مثلما رأينا في قصيدة "قالت لي الأرض".

ما لي اليوم استفيق فلا حقلي	فاعلاتن، متفعّلن فعلاتن فا
نضير، ولا تلالي زواهر	علاتن، متفعّلن فاعلاتن
غابت الفأس، غابت الكرمة البكر	فاعلاتن، متفعّلن فاعلاتن فا
وجفت عنابر ومعاصر <sup>(1)</sup>	علاتن، متفعّلن، فعلاتن

يتساوى عدد التفعيلات في كل سطر شعري مع عدد تفعيلات الأسطر الشعرية الباقية، ولقد سبق أن اعتبرنا هذه القصيدة عمودية، ما عدا في شكلها الهندسي.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 149.

وهذه أول محاولة في التخلص من الشعر العمودي، ثم يأتي النوع الثاني، وهو القصائد التي على بحر واحد، وينظام حر في توزيع عدد التفعيلات على الأسطر الشعرية، ففي قصيدة "الفراغ" المطولة وعلى تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) يقول:

بلى في بلادي لكلّ الزمان لكل المصير اكتأه فعولن، فعولن، فعولن،  
فعول

فعولن، فعولن، فعولن

فعولن، فعولن

وإن شوّهوه

وفيها لخلق لصيرورة الحياة إله فعولن، فعول، فعولن، فعول، فعول، فعولن

فعولن، فعولن

وإن أنكروه<sup>(1)</sup>

نلاحظ في السطر الشعري الأول تكرار فعولن سبع مرات، بينما تكررت في السطر الشعري الثاني مرتين فقط، ثم ست مرات، ثم مرتين دون نظام، وهذا النوع يبتعد عن الشعر العمودي ويحتفظ منه بالتفعيلة فقط.

والنوع الآخر الذي يبتعد أكثر من الشعر التقليدي يتمثل في "تفعيلات" بحور متنوعة في قصيدة واحدة. وهذا النوع كثير في الآثار الكاملة، فيعتمد أدونيس طريقة انتشارية في قصائده الصغرى، التي تنبثق من القصيدة الكبرى، ينطلق من عنوان كبير مثلاً: "حدود اليأس" وهو

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 237 - 238.

عنوان القصيدة المطولة، ثم يعطي العناوين الفرعية لقصائده الصغرى "صلاة إلى الضيعة"، و"صورة وصفية"، و"أغنية إلى الطفولة"، و"البيت"، و"حديث جائع"، و"صورة وصفية"، و"المشرّدون"، و"حدود الياس"، و"رسالة إلى إخوتي"، و"اليتيم". وكل قصيدة فرعية ببحرها.

وقد تتكرر التفعيلات نفسها من قصيدة إلى أخرى، وكأن القصيدة الكبرى شجرة متفرعة بتفعيلات بحور متنوعة، فهذا النوع متكرر كثيراً، والشبيه به إيراد قصيدة بعنوان، وتأتي المقاطع مرقمة، وكل مقطع بتفعيلة بحر معين، فقصيدته "لغة السكون والحلم"<sup>(1)</sup> تحوي ثمانية مقاطع، هي تفعيلات البحور الآتية:

1 - السريع، 2 - الكامل، 3 - السريع، 4 - المتقارب،

5 - الرجز، 6 - الخفيف، 7 - البسيط، 8 - الكامل.

ينتقل أدونيس من مقطع لآخر وكأنه يصدد تقديم لوحات مرقمة، وهذا الترتيب له دلالات يقف عندها القارئ كعلامات.

وتتكرر الظاهرة نفسها في قصيدة "أوراق في الريح"<sup>(2)</sup>، بدأ بالمقطع الرابع الذي هو على تفعيلة بحر الرجز، إلى أن وصل إلى المقطع الرابع والسبعين، وكل مقطع ببحر معين في تنويع عجيب، فكانت علامات الترتيب مفاتيح تحوي أسراراً، لأنها تستغني عن الكلمات،

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 121.

2 - المصدر نفسه، ص 198 - 223.

ويكون التكلم بشيء آخر، بلغة الأرقام، فتجعل القارئ يستخدم رؤاه ويديه وجسده كله. يقول أدونيس:

تفعيله بحر الرجز	{	مستعلن	4 - كاللعب
		مستعلن، متفعّلن	تركّض في مفاصلي
		مستعلن، مستعلن	كلّ رياح التعب
		مستعلن، مستعلن	هل رُوّعت من لهبي
		مستعلن، متفعّلن	فالتجأت لريشتي
		مستعلن مستعلن	واختبأت في كتيبي؟
تفعيله بحر الكامل	{	متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن	5 - حولي، على وجه الضحى صلباً
		متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن	يفغو كحرباءٍ على بابي
		متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن	ويدور مسعوراً، ويكمن لي
		متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن	في شكل أظفار وأنياب
		متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن، متّفاعِلن	أرنو له بغدي وأغسله
		متّفاعِلن، متّفاعِلن	بدمي وأعصابي <sup>(1)</sup>

وتستمر المقاطع الأربعة والسبعون بالطريقة نفسها في التنويع حتى النهاية، يشهد الإيقاع مع تنويع التفعيلات داخل المقاطع غنى بـ »

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 198.

(حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات) سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنوع إيقاعي غني<sup>(1)</sup>.

ويمكننا الآن أن نرصد كل الظواهر الواردة.

تعتمد أدونيس في أغاني مهبّار الدمشقي أن تكون كل المزامير التي يفتح بها القصائد على تفعيلة بحر "المحدث"، ليسقط عليها هالة القداسة الوزنية، وفيها التغني بالجديد مع اعتماده الطول في الأسطر الشعرية، وترد الزحافات بكثرة. والظاهرة التي يجب الوقوف عندها هي في تفعيلة بحر "المحدث". "فاعلن" التي كثيراً ما تتحول إلى "فعولن"، مع أن زحافات "فاعلن" لا يحدث فيها "فعولن"، وهذا يعتبر خطأ عروضياً، يحاسب عليه الشاعر في القصيدة القديمة، إلا أن قصيدة الحداثة عملت بهذا الوزن كثيراً.

ووقف "كمال أبو ديب" عند هذه الظاهرة، ورأى أن "فاعلن" أصبحت "علن فا" أي "فعولن"، في حين يرى محمد بنيس « إن ما نجده في نموذج أدونيس ليس إبدال (فاعلن) بـ (علن فا) بل هو استثمار النواة الوزنية (فا) بدل الوحدة الوزنية (فاعلن). وهكذا نرى النواة (فا) في أمكنة موزعة من الأبيات... »<sup>(2)</sup>. وفعلاً إن أدونيس يستغل "فا" في أماكن أخرى من التفعيلات.

1 - كمال أبو ديب: جليلة الخفاء والتجلي، ص 94.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 134.

وفي ورود (علن فا) في تفعيلة المحدث تنابع هذه المقطوعة:

باسمكم يتقدم فجر السماء      فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلاتن  
ساحراً أخلاً كالحرير      فاعلن، فاعلن، فاعلاتن  
ولكم أرضنا وجميلتنا العناري<sup>(1)</sup>      فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن فا  
القصيد من تفعيلة المحدث، إلا أن في الأخير (فاعلن) تحولت  
إلى (علن فا)، وهذه الظاهرة واردة بكثرة، ففي قصيدة "الرياح المضيفة"  
يقول:

الرياح التي تطفئ الرياح المضيفة      فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن فا، علق  
لم تزل خلفنا بطيئة<sup>(2)</sup>      فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن فا  
إنّ (علن فا) تفعيلة عادية في الشعر الحديث، مع أنها ليست واردة  
في الشعر القديم، ومثلما أشار محمد بنيس إنّ "فا" ترد نواة وزنية في  
أشعار أدونيس مثلاً:

بجـسـور الـسـلامـة<sup>(3)</sup>      فاعلن، فاعلن، فا  
من قصيدة على تفعيلة المحدث، واستثمرت "فا" هنا بدل "فاعلن"،  
وهذه الظاهرة أيضاً تتكرر، ولتفسيرها نحتاج إلى متابعة

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 475.

2 - المصدر نفسه، ص 471.

3 - المصدر نفسه، ص 463.

القصيدة كاملة، لأنَّ النص الشعري الحديث يظهر في كليته، ثم يقسم إلى أسطره الشعرية عكس الشعر القديم الذي تكون فيه الأبيات هي التي تكون وتؤلف القصيدة.

وتتابع الظاهرة الأخرى المتمثلة في أن شعر التفعيلة من المفروض أن يؤخذ من البحور أحادية التفعيلة، لأنه يعتمد تفعيلة واحدة، وتكرر حسب حرية الشاعر، إلا أن أدونيس كثيراً ما كان يعتمد البحور متنوعة التفعيلات، كاعتماده "السريع" بنسبة عالية في "قصائد أولى"، مع أن "السريع" ثنائي التفعيلة (مستفعِلن وفاعِلن)، والخفيف (فاعِلاتن مستفعِلن). فعلى السريع يقول:

أرض بلادي قصّة لم تزل	مستعلن، مستفعِلن، فاعِلن
تقلب كف الكون أوراقها	مستعلن، مستفعِلن، فاعِلن
تحملها الشمس، فإن أغلقتْ	مستعلن، مستفعِلن، فاعِلن
آفاقها، تفتح آفاقها	مستفعِلن، مستعلن، فاعِلن
أخزنها، أنحنتها في دمي	مستفعِلن، مستعلن، فاعِلن
وفي فمي	متفعِلن
سراعما أودية، أحجراً	مستفعِلن، مستعلن، فاعِلن
أقلها للورى <sup>(1)</sup>	مستعلن، فاعِلن.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 57.

إن المتتبع لوزن هذه المقطوعة لا بدّ له من تقطيعها كاملة، وإلا يعتقد السطر الشعري السادس من الرجز، والسطر الشعري الثامن من البسيط.

ويمكننا متابعة مراحل تخلص أدونيس من بعض الظواهر العروضية كالآتي: ٠

1 - المرحلة الأولى: تخلص من الشكل الهندسي (نظام الشطرين)، وأبقى على الوزن كاملاً مع التنويع في القافية على طريقة الرومانسيين.

2 - المرحلة الثانية: تخلص من الأوزان العروضية وأبقى على التفعيلة داخل كل القصيدة وبنظام حر.

3 - المرحلة الثالثة: طوّر التفعيلة الواحدة وأدخل الجديد عليها، ونوع التفعيلة حسب البحور في قصيدة واحدة.

وأما مرحلة القصيدة النثرية فلم نجد لها داخل الآثار الكاملة، لأنها ظهرت في مرحلة الكتابة الجديدة، ونحن بصدد دراسة القصيدة الحديثة (الجديدة).

فالمرحلة الأولى هي مرحلة ما تزال فيها القصيدة العمودية مترسبة في شعر أدونيس، والابتعاد عنها متتابع في هذه المراحل، وهذا يشفع لأدونيس أنه وعى التطور والتجديد، فبنية الأوزان عنده امتداد لبنية الأوزان العروضية، والمنطلق كان "العروض الخليلي"، ثم تجاوزه بتدرج. وهذا هو منطق التطور الواعي.



## ب - القافية:

لقد ربط القدماء تعريف الشعر بالوزن ثم بالقافية، وهناك من عرفه بالقافية وحدها وهناك من عرفه دون قافية، واختلفت وجهات النظر؛ إلا أنه ظهر علم عُرف بعلم القوافي فيه تفصيل. ولا نغفل ما لهذا العنصر من دور في الإيقاع الشعري.

تلح القصيدة القديمة على التزام الشاعر بقافية موحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، وإلا دخل عيب من عيوبها، أما فيما يخص تحديدها فقد حدث الخلاف « فالخليل يقول: إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. ويقول الأخفش: إن القافية آخر كلمة من البيت...<sup>(1)</sup>. والتعريفات كثيرة، وأخذت كتب العروض بتحديد "الخليل بن أحمد".

التزم الشعر العربي القديم بالبحور الشعرية، كما التزم بوحدة القافية، ولما كانت الحلائل الشعرية فكر الشعراء في التخلي عنها، أو في تجديدها. فنازك الملائكة مثلاً في مقلمة ديوانها "شظايا ورماد" تشير إلى التخلي عن القافية، لأنها في اعتقادها السبب في غياب الشعر الملحمي في الشعر العربي القديم. ويرى "أدونيس" أنَّ القافية بطريقة الشعر القديم تحد من حرية الشاعر ومن قدراته

---

1 - صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط 1، الجزائر

1996-1997، ص 131 نقلاً عن ابن رشيق، العمدة، ص 151 - 152.

الإبداعية، أو كأنها « تملأ فراغاً وزنياً، لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير أو إضعاف في معنى البيت »<sup>(1)</sup>. ولكنه عمل في الشعر على تجديد القوافي، وحاول أن يخلق منها نسقاً جديداً.

أول هدم للقافية في القصيدة الحديثة تمثّل في تركيزه على عدم اعتمادها في كل سطر شعري، فهي ترد لكن بشكل آخر وبطرق جديدة، كأن تنوع حرف الروي وتجعله صوتاً متنقلاً، يختلف من سطر شعري إلى آخر حسب الصوت الأنسب والاختلاف بين القافية القديمة والجديدة يكمن في كون الأولى تلزم بالوقوف عندها، في حين القافية الجديدة تمنح للقارئ خيار الوقوف أو الاستمرارية.

يحتاج الشاعر القديم إلى قدرة لغوية، ويحتكم فيها إلى خيار الكلمات التي تنتهي بحرف روي واحد في حين يحتاج الشاعر الحديث إلى قدرة لغوية و قدرة موسيقية، ويحتكم في ذلك إلى ذوقه أكثر.

أخذت القافية في الشعر الحديث وظيفة جديدة، كونها عنصراً في بناء النص الشعري، فهي التي تبين نهاية السطر الشعري في بعض القصائد، ولم تعد موحدة كما في القصيدة العمودية، وإن توحدت في بعض الأسطر الشعرية، فهي ليست خاضعة لصورة قبلية أو لمعيار مسبق.

أول ما تخلصت منه القافية الجديدة التكرار، وارتبطت بالذات المبدعة ورغبتها لم تعد ترتبط بالقواعد الواردة في علم مفصل ينشد الثبوت والاكتمال، بل نهج الشعراء القافية المتحولة.

---

1 - أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 99.

يبقى أن أدونيس في نهجه طريقة التجديد في قوافيه مر بمراحل  
رأيناها تحتاج لمتابعة، ففي البدء نلاحظ ابتعاده الجزئي عن القافية  
الموحدة، ففي قصيدته "اليتيم" بقي محتفظاً برواسب القافية التقليدية، يقول:

شارد كالظل، يحدو طيفه

ألم حاج، وآهات ثقيله

ظامي، تمرح في مهجة

هوة نائية الشوق طويلة

وعلى جفن مناه حلم

عائق، يأتي هداه أن يزيله

عشق اليقظة لا غفو الهوى

ونبات القفر لا زهر الخميلة

وجنة كنفها ثوب الرؤى

وجفون بنلى الغيب بليلة

خلع اليتم عليه حلا

من رؤى القهر ومن طهر الطفولة

يحسب النلر من العطف دمي

وأراجيح وأفياء ظليله<sup>(1)</sup>

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 27.

ارتبط أدونيس في كامل هذه القصيدة بقافية موحدة، لأنه أيضاً اعتمد القصيدة العمودية على بحر الرمل، تجاوز فقط الشكل الهندسي لنظام الأشطر في توزيعه الأبيات، فلتتابع القافية:

ثقيه طويله يزيله خميله بليله طفوله ظليله  
0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

وتستمر الأبيات كاملة بالقافية نفسها مع حروفها نفسها، فالروي هو "اللام" مع ورود هاء السكت في الأخير ولا تحسب حرف روي، إلى جانب الرفع.

وتعدّ هذه المرحلة عند أدونيس مرحلة التقليد لأنها تمثل بداياته الشعرية، ولأنه حرص على إيراد القافية مع كل سطرين شعريين وكأن به يعتبر كل سطر شعري شطراً، مع أنه كسر نظامها على شكل مصراعين.

والمرحلة الأخرى التي وردت فيها القصيدة متساوية الأسطر الشعرية، وكل سطر مع الآخر تتوحد فيه القافية إلى النهاية كقوله:

من قلقي، من حفرة سوداء كالحصار  
أكتب: حبري صخرة وأملّي غبار  
يا أنت يا هواي يا مقادراً تدار  
غبت أمحي تألقي وانطفأ النهار

## خطوئيْ انكفاء ولفتي جدارُ كلّ الذي في مقلتي زيد أو اصفرار<sup>(1)</sup>

التزمت القصيدة كاملة بالقافية نفسها أو بالقافية الموحدة، وليس مع كل سطرين شعريين بل مع كل سطر شعري، والعجيب أنّ "أدونيس" أراد التخلص من رتابة القافية التي تتوحد في الأبيات كما الشأن في القصيدة القديمة، إلا أنه هنا اعتمدها في كلّ سطر شعري.

والمرحلة الثانية بدأت تتجاوز التقليد بالمرور إلى التنوع في القوافي داخل القصيدة الواحدة، ومثال ذلك مع ترقيم هذا التنوع من قبل الشاعر، نجد القصيدة المطولة، "قالت الأرض"، فقد قسم القصيدة إلى مقاطع مرقمة، وأغلب المقاطع تحوي عشرة أسطر شعرية، وعدد المقاطع هو (41)، وكل مقطع بقافية موحدة. ولقد تعمد الترقيم ليشير إلى التنوع في القافية، ومن جهة أخرى ليشير إلى الحالة الشعرية الجديدة مع كل مقطع.

و يوجّه تنوّع حرف الرّوي التنوّع في المقاطع، بغض النظر عن الترقيم، فقد ورد المقطع الأول باللام، والثاني بالميم، والثالث بالراء، والرابع بالنون، والخامس بالدال، والسادس باللام، والسابع بالعين، والثامن بالميم، والتاسع باللام، والعاشر بالباء، والحادي عشر بالقاف، والثاني عشر بالراء، والثالث عشر باللام، والرابع عشر بالراء، والخامس

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 135.

عشر بالذال، والسادس عشر بالراء، والسابع عشر بالنون، والثامن عشر بالميم، والتاسع عشر باللام، والعشرون بالذال، والواحد والعشرون باللام، والثاني والعشرون بالهمزة، والثالث والعشرون بالراء، والرابع والعشرون بالحاء، والخامس والعشرون بالراء، والسادس والعشرون بالضاد، والسابع والعشرون بالنون، والثامن والعشرون بالباء، والتاسع والعشرون بالميم، والثلاثون بالكاف، والواحد والثلاثون بالهاء، والثاني والثلاثون بالياء، والثالث والثلاثون باللام، والرابع والثلاثون بالقاف، والخامس والثلاثون بالذال، والسادس والثلاثون بالحاء، والسابع والثلاثون بالذال، والثامن والثلاثون باللام، والتاسع والثلاثون بالنون، والأربعون بالهمزة، والواحد والأربعون بالقاف.

و نلاحظ التنوع في هذا الإحصاء، ثم أنه عمد إلى ترك البياض بين كل سطرين شعريين، وكأنه يعوض بهذا البياض كسره لصدر البيت وعجزه. وإن هذا التنوع لا يبتعد كثيراً عن القافية التقليدية.

ثم تأتي مرحلة التنويع بالتوالي والتناوب، وتكرر المقاطع التي فيها القافية وفق آليات غير متعملة من الشاعر، وتشكل في عفويتها نظاماً جديداً. نلاحظ من التناوب قول أدونيس:

ليس نجماً ليس إحياء نبي

ليس وجهاً خاشعاً للقمر

هو ذا يأتي كرمح وثني

غازياً أرض الحروف

نازفاً - يرفع للشمس نزيهه،

هو ذا يلبس عري الحجر

ويصلي للكهوف

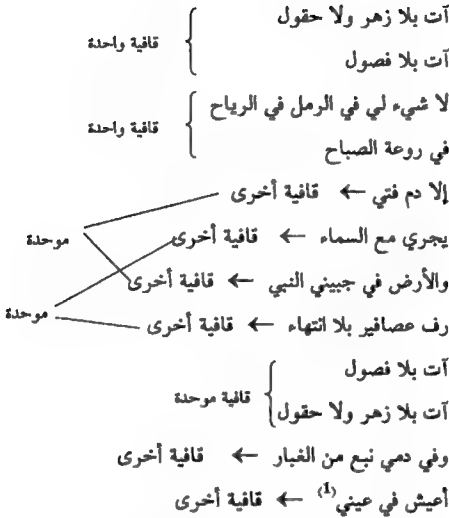
هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة<sup>(1)</sup>

فقد تنوعت القافية متناوبة في هذه القصيدة حسب حروف الروي،  
بدأها بالياء ثم بالراء، ليعود مرة أخرى إلى الياء، ثم الفاء، ليعود إلى  
الراء، ويعود في الأخير إلى الفاء، وكأن كل حرف روي يؤدي دوره  
ليترك الدور لآخر ليعود ثانية، وهكذا هو تنويع بالتناوب، فلقد وردت  
عدة قصائد بهذا الشكل.

كما نجد التنويع المتعدد في بناء القافية، وهي مرحلة تفصل بين  
القافية القديمة الموحدة وقصيدة الحداثة، و التي قد تتخلص كلية من  
القافية، ففي قصيدته ريشة الغراب يقول:

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 331.



و نلاحظ في هذه القصيدة قافية بروي اللام، وقافية أخرى بروي الحاء، وقافية بروي الياء وقافية بروي الهمزة، وقافية بروي الراء و لقد اعتمد التناوب في تكرار القافية بروي اللام مع أنه استغل التنويع المتعدد.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 491.



و يكون بهذا قد ألغى تجديد القافية الموحدة عبر كامل القصيدة.  
و يهيئ أدونيس في هذه المراحل لمرحلة التخلص من القافية، وهنا ما  
نعثر عليه في قصائد واردة داخل الآثار الكاملة، وهي القصائد التي  
اعتمد فيها الطول في السطر الشعري، والتي وردت بالتحديد في  
مجموعة "أغاني مهيار اللمشقي"، ففي "مرثية الأيام الحاضرة يقول:

الريح ثقيلة علينا ورماد أيامنا على الأرض. نلمح  
روحنا في بريق شجرة أو على طرف خوذة، وخريف الممالح  
يتناثر فوق جراحنا وما من شجرة أو نبع  
بعيداً تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها  
الربع، وسهول غريبة من الشوك الوحشي  
في أية جداول بحرية تغسل تاريخنا المضمخ بمسك العوائس  
والأرامل العائدات من الحج، الملوث بعرق الدراويش حيث  
تنخطف السراويل، ويحبل الصوف بالمعجزة، وتحظى بريعتها  
جراحة الروح<sup>(1)</sup>

تتحرك هذه القصيدة دون القافية، و كأنه يريد التخلص منها، إلا  
أنه من حين لآخر يدخل مقاطع بأسطر قصيرة ترد مقفاة بالتوزيع، كما  
تخلص من القافية بالخصوص في المزامير التي يفتح بها القصائد. فلقد  
انطلق من التقليد ليتجاوزه فيما بعد.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 511 - 512.

كما لاحظنا بعض الظواهر بشأن القافية، منها ميل الشاعر إلى القافية المقيلة التي تنتهي بالساكن، مع أن الوزن يتطلب الإطلاق، وتكرر هذه الظاهرة كثيراً، منها قوله:

الغبار يغنيك يرفع أشعاره إليك

مانحاً للمهاوي خطاك

رائياً هذه البقايا

من أغانيك من رواك<sup>(1)</sup>

هذه المقطوعة من بحر "المحدث" والتفعيلة الأخيرة هي من المفروض (علن فا)، وبورود السكون لا تستقيم التفعيلة، لذا اضطررنا في الوزن إلى تحريك حرف الروي، فيكون "إليك".

كما تتميز القصائد بموسيقاها مع القافية المتنوعة، وتتميز كل قصيدة عن الأخرى وفق تجريبية الشاعر، فقد انطلق من التقليد ليفرض قدرته ثم جدد ليبين أن هذا التجديد لم يأت عن عجز، ثم يمضي لينوع.

وتجدر الإشارة إلى ظاهرة أخرى ميزت الشعر الحديث، وألغت "القافية" نسبياً هي ظاهرة التكرار والتلوين.

فلقد تتبعنا كيف حطمت الحداثة إيقاع القصيدة تدريجياً، حيث هدمت الأوزان وبنتها بطريقة جديدة، كما هدمت القافية الموحدة وبنتها

1 - أدونيس: الآثار الكاسطة، م 1، ص 510.

في تنوع، ثم تخلصت منها في بعض النصوص، وهنا تنتهي بنية الإيقاع في القصيدة القديمة بعناصرها القارّة.

و تنوّه إلى أنّ الإيقاع في القصيدة الحديثة أوسع من الوزن والقافية، إذ يشمل عدة ظواهر، وهو لا يقتصر على الدال العروضي فحسبه، لأنه يتميز بالقياس والتعداد، ويعتمد معارف قبلية، بينما لا تعتمد الظواهر التي تضاف إلى الإيقاع في قصيدة الحدّاة على القياس، فهي إنتاج الذات المبدعة، وفق تجريبية تأتي بجديد مع كل نص مغاير، خاصة مع "أدونيس" المولع "بالجديد".

#### ج - التكرار والتدوير:

##### التكرار:

يمكننا أن نضيف الموسيقى اللغوية إلى الإيقاع الشعري الحديث، والتي تتأتى من حسن اختيار الألفاظ<sup>(\*)</sup> مع حسن التجاور في التراكيبه ولا يمكن متابعة هذا العنصر من رؤية القدماء المرتبطة بدراسة مخارج الحروف وانسجام الأصوات، وبحثهم في مواءمة التعابير الصوتية للتجارب الشعرية، وإنما يمكن متابعتها فيما أشرنا إليه سابقاً بالموسيقى الداخلية، بحيث « إذا كانت الأصوات بحسن اختيارها ودقة توزيعها،

---

\* يراجع صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري ص 160-161.

واكتمال مواعمتها للحالة الشعورية تمثل الجانب الداخلي في موسيقى القصيدة<sup>(1)</sup>. يكون بهذا قد وضع المقصود عنده بالموسيقى الداخلية.

و لقد فتحت الحدائث على النص الشعري أبواباً جديدة تثري الإيقاع وتضاف إلى الوزن والقافية، كالإيقاع المترتب عن التكرار. و يعتبر التكرار ظاهرة لغوية سبق وأن تتبعناها في اللغة الشعرية في الفصل الأول، وظاهرة موسيقية بالدرجة الثانية، لأنها تثري الإيقاع، وتحاول أن تعوض النواحي الموسيقية الخليلية التي تخلت عنها القصيدة الحديثة. لأنَّ الشاعر « يقوم بتنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوعي بوجوهها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض... »<sup>(2)</sup>. و عندما يقوم التنظيم يتكرر عنصران: التكرار والتنوع. والعنصر الأول (التكرار) يتشكل بطرق مختلفة لدى كل شاعر، و تتشكل هذه الظاهرة عند أدونيس مع كل قصيدة، وأول نوع من التكرار نشير إليه هو تكرار الكلمات « التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً، يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم، لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة... »<sup>(3)</sup>.

---

1 - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 374.

2 - عبد المنعم تليمة: مناخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط 2، الدار البيضاء 1987، ص 106.

3 - مصطفى السعلوني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ص 38.

و ينتج هذا التكرار موسيقى تحرك القصيدة « في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا، وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات، أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان وذلك الكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصلية، إنما هو حصيلة بناء الأصوات »<sup>(1)</sup>. فعندما يشكّل الشاعر كلماته، فهو يستغلّ الخصائص الأخرى لها، إلى جانب الخصائص الإشارية، فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماماً ليخلق جملاً إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمات أخرى، ويستغل في السبيل إلى ذلك التكرار. ومنها تكرار الكلمات في هذا النموذج الذي تتكرر فيه حروف الجر:

أسلمت للصخور والأصداء

راياتي المنخوقة النداء

أسلمتها لقلمة الغبار

لكبرياء الرفض والهزيمة

لم يبق لي إلاك يا بلادي القديمة<sup>(2)</sup>

يتكرّر في هذه القصيدة حرف الجر "اللام" أربع مرات، لينتج موسيقى داخلية، وهو تكرار جعل الجمل تصاغ بالتركيب نفسه، وهذا ما أشبع المقطع بنغم متكرّر.

---

1 - ارشبالد ماكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: مسلمي خضراء الجيوسي، ص 23.

2 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 395.

كما تتنوع ظاهرة تكرار الكلمات في قصائد أدونيس بين تكرار  
الحروف التي تحوي حروف الجرّ وتكرار كلمات أخرى كقوله:

دائماً يقرأ الضحى ويعاد

دائماً هذه المغاور تحت الجلد

هذي السلود والانقاض

دائماً هذه التكايا

دائماً هذه المقابر تحت الهدب<sup>(1)</sup>

إنّ لتكرار الوحدة "دائماً" دلالة معنوية، لأنها محور التركيب، وفيها  
تمركزت الدلالة كما لها نغمة موسيقية، ويتجاوز هذا التكرار اعتقاد  
البعض بأن فيه عجزاً لغوياً فقد ورد للتماثل اللغوي الذي يحمل  
تموجاً موسيقياً وهو يبيّن معناه.

و نعثر - في القصائد - إلى جانب تكرار الكلمات تكرار الأنساق  
المتنوعة، كتكرار الجمل بالترابط التام، وهذا قليل في الآثار الكاملة كقوله:

وتركنا

للنواقيس على أهدابنا

لسماء العروة المنفصمة

وتركنا

للمرياحين لأجران البكاء،

هذه المراثية المنهزمة

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 385.

فلقد كرّر في هذا المقطع جملة "وتركنا" مرتين، وأبقى على النسق كما هو، وهو تكرار غير خاضع لقواعد قبلية، بل يتأتى من سياق بناء دوال النص الشعري، وهو بهذا يحقق ابتكاراً سياقياً.

كما ورد تكرار الجمل بالحذف أو الزيادة أو بالإبدال بكثرة، ومن النوع الأخير قوله:

لي أسراري لأمشي  
فوق بيت العنكبوت  
لي أسراري لأحيا<sup>(1)</sup>

فقد كرر -في هذا المقطع- جملة "لي أسراري"، أمّا الجملة التابعة فقد اعتمد فيها الإبدال من "لأمشي"، إلى "لأحيا"، وفي هذا الإبدال حركية في الدلالة، و أنتج نغمة موسيقية حققت تجاوباً بين الإيقاع والدلالة. ولقد ورد التكرار بالإبدال كثيراً في قصائد "أونيس" فحقق الشراء اللغوي من جهة والتهويم الدلالي من جهة أخرى. ومن تكرار الترابط أيضاً قوله:

غريبة  
أجفانها سلاّم وجلر  
غريبة لأنها تحب غير نفسها  
غريبة لأنها تبدل كل مقصلة  
بستيلة<sup>(2)</sup>

---

1 - أونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 372

2 - المصدر نفسه، ص 245.

إنّ تكرار "غريبة" في كلّ سطر شعري كان بالزيادة، وفي هذه الزيادة ضمان لاستمرارية النص، وهو عنصر مولد للاسترسال النصي وتنويع دواله، ودفع بالقصيدة لتحرك نحو السطر الشعري الأخير، وبه يحدث التتابع والصورورة، وهذا النوع من التكرار يحيلنا على منطق الحكاية الشعبية التي تسترسل في البحث عن عناصرها، والتي تضمن لها الاستمرارية كحكاية ذيل القط المفقود، الذي يدفع بالحكاية إلى التكرار بالتنوع. لكي يستعيد ذيله يحتاج إلى حليب والحليب يحتاج إلى عشب ... إلخ.

وهذا ليس معناه أنّ بنية القصيدة تقترب من بنية الحكاية الشعبية أو أن عناصر التكرار في مقاطع أدونيس تعني أنها حكاية، وإنما هذا الاسترسال هو الذي يجعل القارئ يتلذذ بإيقاع داخلي، ولا يستطيع القبض على نغمته في القراءة الأولى، فعليه متابعة نوعية التكرار بهدمه وإعادة بنائه.

كما نجد إلى جانب تكرار الكلمات وتكرار الجمل التكرار الحر، الذي يتنوع عند الشاعر وفق بناء الإيقاع النصي. الذي يجعل الإيقاع غير مرتبط بأمكن معينة كالقافية مثلاً، بل يسري في النص كله، فيتحول إلى إيقاع. ففي المقطع الثاني المرقّم من "مرثية الأيام الحاضرة" يقول:

الحياة هزيلة في هذه الدقائق من العمر. النهار لا حواجب له،  
وليس للشمس أهذاب طويلة، وتحت أفتحة الجليلد  
والرمل تكبر ويكبر الناس.



الناس! قشور جديدة، من كل صوب، طعم نادر من...

إلى أن يقوله

الناس!...

والتاريخ يحمل بقاياها إلى أرض أخرى

أيتها الأرض المفروشة بالوبر...<sup>(1)</sup>

يعمد الشاعر في هذه القصيدة إلى نشر التكرار بطريقة حرة، فقد أنهى الأسطر الشعرية الخمسة الأولى بكلمة "الناس"، وكررها في المقطع التابع مرتين، وأنهى هذا المقطع بكلمة الأرض، ليكررها في مستهل المقطع الذي بعده، وهنا التكرار يساهم في الإيقاع الذي يغني عن الوزن والقافية.

إضافة إلى أن التكرار الذي يحسب في الشعر القديم عيباً من عيوب القافية، هو خاصية في الشعر الحديث و « هذا النمط من تكرار القافية يوجد في قصائد عربية كثيرة صيغت في الشكل الجديد، وهنا التكرار المباشر للقافية يمنح الكلمات المكررة تأكيداً أو مغزى مغايراً، ويؤكد وحدتها واتساقها الموسيقي »<sup>(2)</sup>.

ثم إنه من المعروف أن العروض يجيز تكرار كلمة واحدة في القافية داخل القصيدة الواحدة، وهذا ما يسمى بالإيطاء<sup>(3)</sup>، شرط أن

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 514 - 515.

2 - س مورية: الشعر العربي الحديث، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة 1991، ص 328.

\* تراجع: العمدة، ج 1، م س، ص 200.

يكون ثمة اختلاف في المعنى، وأن يكون هذا التكرار بعد عشرة أبيات أو على الأقل سبعة، إلا أنه في الشعر الحديث يرد كثيراً، وعند "أدونيس" يرد متنوعاً، إما بتكرار كلمة واحدة فقط، أو بتكرار الجزء الأخير من السطر الشعري أو بتكرار السطر الشعري كاملاً مع تغيير يسير كما في قوله:

أعرف أن حملها يطول

أعرف أن شعرها يطول

أعرف أن سرها يطول<sup>(1)</sup>

لقد كرّر الشاعر في هذا المقطع عبارتي "أعرف أن" و"يطول" وليس فيهما عجز لغوي، كما قد يعتقد البعض، وإنما حرص الشاعر على قيمة ما تكرر دلاليّاً، وحرص على الجانب الموسيقي الناتج عن هذا التكرار. ولو نظرنا بالطريقة التقليدية لقلنا إنه عيب من عيوب القافية (الإيطاء)، فقد ورد التكرار ثلاث مرات متتابة، إلا أنّ في الشعر الحديث يعمل على أن « يبرز مفهوماً آخر للمتواطى حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كلّ قصدية وهمية وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكثفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالية »<sup>(2)</sup>.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 246.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص 149.

كما يعطي التكرار للشعر خاصيته الموسيقية بلذ قالبة الوزن والقافية، و يرد للوافع فنية تحقق النغمة، وفي النغمة هندسة موسيقية تجعل العبارات تناسب، خاصة عندما يتفاعل مع بقية عناصر القصيدة، فتنشأ علاقة وثيقة بين ما تكرر وسائر بنيات العمل الفني.

ويرجع بعض الباحثين التكرار إلى التأثير بالشعر الغربي اعتقاداً منهم أنه وارد في أشعار الإنجليز<sup>(\*)</sup> أمثال أليوت، إلا أن اعتقادنا يذهب إلى أن التكرار خاصية الشعر الحديث الذي يبحث دائماً عن إبدالات لعناصر شعرية القصيدة العربية، وقد لاءمه. ويذهب الابتكار إلى أبعد الحدود، فيستخدم التكرار وفق توازي الأضداد. ولقد استبدل أدونيس كلمة في السطر الشعري الثاني (أهلم) بأخرى في السطر الشعري الأول "قوة" فأدى تضاد المعنى، وكما ورد التكرار في كلمة "الدنيا"، مع أن الكلمات المركبة معها متضادة "أهلم، أبني" في هذه المقطوعة:

أبحث عن نفسي في قوة

تقول لي أن أهلم الدنيا

تقول لي أن أبني الدنيا<sup>(1)</sup>

---

\* يراجع: م مورية: الشعر العربي الحديث ص 332.

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص .

## التدوير:

مارس شعر الحداثة العربية التجديد، وتجاوز الذاكرة الشعرية، وأنشأ لنفسه مخبراً أساسه التجريب المستمر في إنشاء كتابة فردية تلغي المشترك، وتبطل النسج على المتوال، ومن الطبيعي أن يظهر برنامج شعري جديد يبدع اللغة ويخترقها وفق رؤية تلتقي عندها المعرفة والفلسفة، ويبدع إيقاعاً يتجاوز أن يكون وزناً وقافية. وقدم إبدالات تلغي رتابة بعض الموروث، وتؤسس لشعرية مغايرة وفق أوليات هي إنتاج الراحن.

فلقد ثارت قصيدة التفعيلة على القصيدة العمودية و لم تقض على الأصل كلية، بل اعتمدت عليه لتجاوزه، وتبقي على "التفعيلة" أساساً؛ وتمتد أكثر لتجاوزها.

ثم إن الشعر العربي الحديث في احتفاظه بـ "التفعيلة" ومحاولته التغيير في القافية ولّد ظواهر جديدة، منها ظاهرة "التدوير" التي لا نعتبرها حديثة جداً، إلا أنها ظهرت مع تجاوز النموذج الخليلي القديم، خاصة وأنها واردة في "علم القافية" بمصطلح "التضمين"<sup>(\*)</sup>، وهي عيب من عيوبها، فقد حرص القدماء على وحدة البيت واستقلاليته، إلا أن القصيدة الحديثة خاضعة لوحدة عضوية، فالسطر الشعري جزء لا يتجزأ عن الكل.

---

\* التضمين من عيوب القافية وهو: تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده. يراجع رجاء عيّد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 148.

كما حطمت الحدائنة الوزن والبيت و حطمت معهما القافية التي هي وقفة إيقاعية ومعنوية، ونحوية. فظاهرة التلوير كان لها الدور الفعال في كسر القافية و تحطيمها و« يعني التلوير اصطلاحاً انشطار الكلمة بين شطري البيت في القصيدة التقليدية أما في الشعر الحديث فيتم بتلوير التفعيلة على سطرين متتاليين، أو تلوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة أو تلوير مقطع أو بعض المقاطع أو تلوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملاً بوصفه جملة طويلة واحدة»<sup>(1)</sup>. فيلغي التلوير الوقفة فتتحول عدة أسطر شعرية ملدورة إلى سطر شعري واحد، فيضمن النفس الطويل ووحدة المقطع، ثم وحدة القصيدة كاملة. ويعرف صابر عبد اللطيف هذه الظاهرة بقوله: « أما التلوير في الشعر الحر، فهو مبني على تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قوافٍ فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية بعد عدة أسطر، ثم يبدأ مقطعاً جديداً، ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول»<sup>(2)</sup>.

فلقد اشترط هذا الدارس في تعريفه التلوير أن تنتهي المقاطع الملدورة بقافية معينة، قد تتكرر مع المقاطع الأخرى أو تتنوع، في

---

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 220.

2 - صابر عبد اللطيف: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة 1993، ص 220.

حين أن التلووير يرد في التفعيلات بين سطر شعري وآخر، إلا أن القافية ليست شرطاً.

فالتلووير ربط بين الأسطر الشعرية دون شروط أو حواجز. وقد أسمى محمد بنيس هذه الظاهرة بالتفعيلة الناقصة<sup>(\*)</sup> وهي التي تتوزع بين بيتين». وأشار إلى أن نازك الملائكة هي التي أسمت الظاهرة بالتلووير، وأن هذا المصطلح غير متداول عند القدماء، فاستعمل بنيس فيما بعد مصطلح "الإدماج"، وقد تبناه عن ابن رشيق.

و يعتبر "التلووير" بحث عن حرية الشاعر في بناء نصه، و أضفى جماليات على النموذج الشعري الحديث، بحيث ينظم توزيع المضامين بشكل يثير القارئ، إلى جانب تحريره من قيد القافية الموحدة، ومن جهة أخرى تتماشى هذه الظاهرة مع المنحى الدرامي، لأنه يستوعب التناقضات، فيجمع التلووير بين حالات متفارقة، كما يحوي تقنيات الحوار، وهي ظاهرة تستوعب عناصر الصورة الشعرية، ولها علاقة بالإيقاع الشعري كما لها علاقة بالدلالة.

إلا أن هذه الظاهرة قد تعود على النص بالتعقيد، لأن الأسطر الشعرية أصبحت بدون علامات التحديد، فتتساب الدلالة عبر تفعيلات غير محددة، وتطول الجمل الشعرية لدرجة قد تقلق القارئ، لأنها تشتت له التركيز وتفتح له تأويلات متعددة.

---

\* يراجع: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص 130.

وتبقى هذه الظاهرة بين جمالياتها وسليباتها حاضرة في القصيدة الحديثة، بين استخدام جزئي وارد في بعض المقاطع واستخدام مكثف يتكرر عبر النص كله.

ويتنوع التلوير شعر أدونيس من نوع يقترب من الظاهرة التقليدية و« هو أن يستدعي وزن البيت أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأول داخلية في وزن الشطر الثاني، وفي هذه الحال قد يكتب البيت الشعري بلون فاصل بين شطريه... »<sup>(1)</sup>. فأدونيس يأخذ بهذه الطريقة مقلداً القدماء، لكنه يلحق تعديلاً في هندسة الشطرين. فالبيت التقليدي يكتب بهذا الشكل:

_____	_____
الشطر الثاني	الشطر الأول

و يحتفظ الشاعر بالوزن الخليلي ويتساوي الأشرط، إلا أنه يهدم هذه الهندسة ليضعها بهذا الشكل:

_____
_____

فيتحول الشطر إلى سطر شعري مع الاحتفاظ بالوزن الخليلي، إلى جانب أنه يحتفظ "بالتلوير" على طريقة القدماء بين الأسطر الشعرية،

1 - رجاء عيد: التجديد المومئقي في الشعر العربي، ص 56.

ويعتمد الظاهرة بين كل سطرين شعريين متتابعين على التوالي، إلى أن ينتهي كما ورد في القصيدة المطولة "قالت الأرض".

قالت الأرض في جفوني أبادٌ

تدوير

وساع، وفي شفاهي سؤالٌ

بي جوع إلى الجمال، ومن صلري

تدوير

كان الهوى، وكان الجمالُ

قممي أفرغت منائرَها في التيه

تدوير

وامتصت الشحوب التلالُ

وسهولي مكسورة الجفن، لا يلعبُ

تدوير

فيها قمح، ولا سنبال

قالت الأرض، أرضنا، في جفوني،  
كل أرض، وفي شفاهي سؤال<sup>(1)</sup>؛

لا يوجد  
تدوير

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 147.



فالمقطوعة من بحر الخفيف، وكل سطرين شعريين متكامل  
تفعيلاتهما كالتالي:

- 1 - فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن
  - 2 - فعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن
  - 3 - فعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن
  - 4 - فعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن
  - 5 - فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فاعلاتن
- لا يوجد تدوير

فلقد رقم أدونيس المقاطع، وكل مقطع مرقم. و تتكرر هذه العملية  
بهذا الشكل، وقد ورد عنده 41 مقطعاً، والعمليّة تكررت بالشكل نفسه،  
وهذا المقطع الأخير المرقم بـ "41":

ها رجعنا للفتح: تنشر آفاق ← فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فلي	التدوير
فساح، وتنطوي آفاق ← علاتن، متفعّلن، فعلاتن	
سفن تقحم العباب ففي اللج ← فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فلي	التدوير
دوي مفجع شهاق ← علاتن، متفعّلن، فعلاتن	
بعضها سنديانه، بعضها أوز ← فاعلاتن، متفعّلن، فاعلاتن، فا	التدوير
وبعض مغامرون رفاق ← علاتن، متفعّلن، فعلاتن	
تغنّى بنا الشواطىء... فاللحن ← فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن، فا	التدوير
شموخ ونشوة ولعتاق ← علاتن، متفعّلن، فاعلاتن	
كلّما فض مقلق في ملها ← فاعلاتن، متفعّلن، فاعلاتن	التدوير لا يوجد
جلبتنا الأبعاد والأعماق... <sup>(1)</sup> ← فاعلاتن، متفعّلن، فعلاتن	

و لقد كرّر أدونيس في هذه القصيدة التدوير بالطريقة التقليدية، ولم يجدد إلا في كسر هندسة مصراعي البيت الشعري.

و لقد كسر المصراعين وعوض الأبيات بالتدوير. كما حاول الإبقاء على وحدة القافية مع كل مقطوعة. والسؤال المطروح: كيف يبحث عن التحرر من الوزن والقافية في حين يبقى الوزن والقافية، ويقيد نفسه بالتدوير مع كل مقطوعة؟ وهو تدوير يقع بين الأسطر الشعرية على طريقة القدماء. فأين الحداثة التي تشد الابتكار؟

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 187.

و لا نعثر في الآثار الكاملة على قصيدة ملورة تطيل المقطع الشعري. يرد التلويز في أسطر شعرية محدودة، كالذي ورد هنا:  
وتسهر

مثلي، والمجامر العتيقة الراسمة الأفق بقوسين

قزح

بالفرح<sup>(1)</sup>.

ورد التلويز في السطر الشعري الثاني، وكلمة "قزح" التي هي كلمة معزولة تمثل وحدها سطرأ شعرياً كالآتي:

مستعلن، متفعلن، متفعلن، مستعلن، مستعلن مسر

تعلن

كان بإمكان الشاعر أن يضيف كلمة قزح إلى السطر الشعري السابق، لكنه تعمّدها أن تكون وحدها سطرأ شعرياً، وهي ظاهرة الشعر الحديث التي تجعل الكلمة المعزولة سطرأ شعرياً، وهذا ما لا نجده في الشعر القديم.

و لم يعتمد أدونيس في الآثار الكاملة على التلويز الواسع في شعر التفعيلة، ولم يعمد إلى استعماله بكثرة. كما أشار الباحثون إلى أنه أكثر من استعماله في مرحلة الكتابة الجديدة، أمّا في مرحلة "القصيدة الحديثة" فقد قلّد القلماء ولم يجدد.

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 248.

كما عمد أكثر إلى تجديد الأوزان والقوافي، وإلى إبداع عناصر  
تعوض الإيقاع الخليلي كال تكرار مثلما رأينا ذلك.

و من الإبدالات التي حدثت في القصيدة العربية الحديثة، وبالتحديد  
قصائد أدونيس، والمرتبطة بجانب الإيقاع سواء الداخلي أو الخارجي،  
جاءت نتيجة وعي الشاعر المغاير للغاية من الشعر وأساليب تعبيره وعياً  
جديداً بأساليب مبتكرة تتلاءم مع هذا الوعي.

فلقد هتم الإيقاع الخليلي وأعاد بناءه وفي هذا البناء الجديد ما غيب  
وما أضاف وما أبقي. وأول ميزة لهذا الإيقاع الجديد عدم الثبوت،  
والتجريبية المستمرة مع كل نص جديد ويقدر ما يتعد الشاعر عن  
النموذج التراثي للقصيدة العمودية بقدر ما يكون التجديد، فقد كتب أدونيس  
القصيدة العمودية وفق تعديلاته. وسبق أن رأينا نماذج لذلك، ثم طور  
الإيقاع ليكتب قصيدة "التفعيلة". وفي الآثار الكاملة المجموعة الثانية مارس  
القصيدة النثرية وهذا لم يكن مجالنا للدراسة.

ويمكننا رصد حوصلة نتائج أدونيس في تجديده للأوزان:

- فلقد كتب قصائد عمودية بهندسة جديدة.
- كما كتب قصائد جمعت بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة.
- و كتب قصائد بشعر التفعيلة (بتفعيلة بحر واحد).
- و كتب أيضاً قصائد بتفعيلة بحور متنوعة.
- و جلد في التفعيلات كأن يجعل فاعلن تتحول إلى "علن فا" في بحر  
المحدث وتصبح "فا" وحلة وزنية ترد في قصائد أخرى

- كما جدد القوافي و نوّعها ثم تخلص منها.
- و حول الإيطاء الذي كان عيباً من عيوب القافية في الشعر القديم و جعله ميزة في بعض قصائده.
- و نوّع الإيقاع بالتكرار وبالتلويز.



## 2 - هندسة القصيدة(\*)

إنَّ القدرة على هندسة بناء العمل الشعري له من القيمة ما للقدرة على صياغة مضامين قيِّمة، إلا أنَّ الدراسات كانت واسعة أكثر في تناول المضامين، ومع جهود بعض الباحثين توصلنا إلى أنَّ القصيدة، مثلما لها من اللغة والصورة والإيقاع لها من هندسة بناء.

ثمَّ إنَّ الشعر الحديث في خرقه لعمود الشعر، ومع الحداثة التي فجرت اللغة الشعرية وكثفت الدلالات ومع الإيقاع الذي اخترق موسيقى القصيدة العمودية وجدد، لا بد لكل هذه العناصر من أن تجتمع فيه وفق هندسة بناء مغاير للقصيدة العمودية، وتتنوع وفق تجريبية تجدد أدق بنية مع كل عمل شعري، بل ومع كل قصيدة، ولفهم كل أبعاد ودلالات النص لابد من الإحاطة بكل الجوانب الآتفة الذكر، مع الإلمام بهندسته. وهنا ما

---

\* هندسة القصيدة مصطلح نستعمله بنفس الدلالة مع المصطلحات التالية: بنية المكان - الفضاء النصي، مع أنَّ بعض الباحثين يفرقون بين الفضاء والمكان كمحمد بنيس: الشعر العربي الحديث (3)، ص 112.



بالطريقة نفسها، وهذا التوازي مفاده إمتاع العين، فتوازي لذة العين مع لذة الأذن، فهندسة القصيدة القديمة مبنية على التناظر والتقابل. فبحث القدماء عن تفسير لهذه الهندسة وما لها من علاقة بالمحيط، فرأى ابن رشيق القيرواني أن التصريع مشتق من مصراعي الباب، فكل نصف بيت (شطر) مصراع<sup>(\*)</sup>. و"الباب" في اعتقادنا علامة، وهو المدخل وما يحوي العالم الداخلي، والذي له أبواب يمثل الدلالة الخفية.

ولقد تجددت هندسة القصيدة مع الحداثة الشعرية، خاصة مع ظهور شعر التفعيلة. وفي هذه الجدة استمرار للنموذج القديم، ثم ألحقت التغيرات عليه، وأصبحت هندسة القصيدة الحديثة تساهم في إحياء الدلالة، لأن القارئ يفاجأ بفضاء نصي مفتوح فيه تتوزع الكلمات وفق تجربة واسعة. وفي رأي ملارمي Malarome « لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي، إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء... وهكذا تغلو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم<sup>(1)</sup> ».

فتتوزع الكلمات على بياض الصفحة بتنوع و خضع ذلك مع أدونيس لتجريبية، حيث فتح فضاء مستمراً يتجدد مع كل قصيدة. فلم

---

\* يراجع ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 174.

1 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 301، نقلا عن محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 98.



يعد الشعر معه إنشاداً، بل أخذ منحى بصرياً، يتطلب من المتلقي فهماً لهذه الهندسة الجديدة وفق معطيات جديدة، وعليه لا بدّ من متابعته لسعة النص الشعري وفق تنظيمه وتناسقه، مع متابعة نسبة السواد والبياض، وقبل متابعته لهذه العناصر لا بدّ من قبوله هدم معمارية القصيدة القديمة في ذاكرته أثناء القراءة البصرية، ويستعد المتلقي لفضاء جديد مع كل قصيدة. لأن الشاعر الحديث يخضع هندسة القصيدة لبنية تريد المغايرة عن البنية القديمة، فيستغل في ذلك الخط والفراغ، خاصة وأن القصيدة الحديثة ابتعدت عن الإنشاد الذي تعتمده القصيدة القديمة، فعليه لا بدّ من بحث عن طرق بصرية تعوض العنصر الغائب، فإن تشتغل أذن المتلقي لم يعد مهماً بقلر ما تهم العين. وفي متابعتنا لهندسة خطّ قصائد أدونيس لا نستطيع قراءة خط الشاعر في الآثار الكاملة، لأنه اعتمد الآلة في النسخ، والآلة وسيط محايد. أمّا هندسة القصيدة في الآثار الكاملة فقد تنوعت ومثلت فضاءات متنوعة حوت الدوال خطياً.

ففي البدء لم تبعد القصيدة الأدونيسية كثيراً عن القصيدة التقليدية، فقد هدمت التناظر وأبقت على التوازي، فمن الترسّيمة بمصراعين متقابلين متوازيين مع تتابع العملية إلى هدم التقابل، فقد كسّر أدونيس نظام الشطرين ببياض في الوسط وحوّلها إلى أسطر شعرية اعتمدت التوازي أكثر كقوله:

## وترسيمة الأسطر الشعرية

من قلقي، من حفرة سوناء كالحصار  
أكتب جبري صخرة وأنملي غبار  
يا أنت، يا هواي يا مقادراً تُدارُ  
غبتُ أمحي تألقي وانطفأ النهار  
خطوتي انكفاء، ولففتي جدارُ  
كلّ الذي في قلتي زيد أو اصفرار<sup>(1)</sup>

فلقد كسّر مسار البيت الشعري وحوّله إلى سطر شعري، تتوالى الأسطر الشعرية بتساوٍ، وهذه الهندسة ليست ببعيدة عن هندسة القصيدة القديمة، فالبياض موزع بشكل منتظم بين الأسطر الشعرية بمسافة متقاربة، ثم يحيط كلّ القصيدة، و تتوجّه العين بشكل منتظم نحو الفضاء النصي، وفي هذا الانتظام اقتراب من القصيدة القديمة.

ثم مزج الشاعر أدونيس بين هذه الهندسة والهندسة القديمة لينتج فضاء مغايراً في محاولته المسرحية الشعرية "مجنون بين الموتى"، فيقول:

الجندي: تنهض بي وترتمي

مطرقة من الدم

كأنما طينها يحبسني في قمقم<sup>(2)</sup>

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 135.

2 - نفسه، ص 275.

وتتكرر هذه الهندسة في مقاطع محدودة، وليست بالطريقة نفسها،  
فقد يكثر من الأسطر الشعرية المتساوية المتتابة، ثم يورد بيتاً عمودياً  
كالتالي:

الجندي: كنت وما برحت  
شيئاً من الكفاح  
والياس والجراح  
لو متُ لاسترحْتُ  
هذا السويّ حيالي  
أفرغ من خيال  
يرغل تحت كفيّ يمر عبر بالي  
بيتاً من الرمال<sup>(1)</sup>

فهذا النموذج يرتبط بعملية القراءة أكثر من ارتباطه بالإلقاء، لأن  
الشاعر يعتمد توزيع البياض والسواد فيه. إذ كان بإمكانه أن يورد  
الشطر الثاني "يمر عبر بالي" أسفل الشطر الأول - وتأتي القصيدة  
بأكملها أسطراً شعرية تتوزع بانتظام. إلا أنّ «توزيع البياض والسواد  
يعتبر أثر الاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية،  
ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 276.

يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية - إما في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي<sup>(1)</sup>.

فهذه الهندسة جمعت بين الجلة والقدم كما جمعت بين النظام والانظام في بنية القصيدة، وهذه هي بداية خلخلة هندسة القصيدة القديمة، ومن جهة أخرى أتى توزيع البياض بشكل منظم، ثم توزع بالشكل التالي:



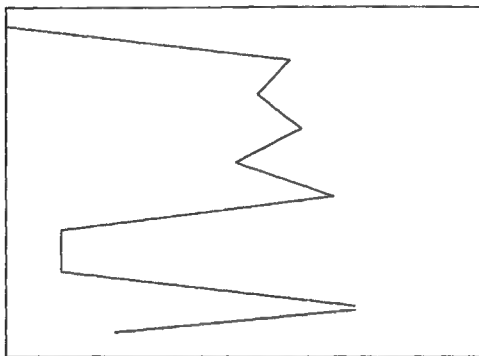
بياض ————— بياض ————— بياض  
بياض ————— بياض

و يردُ في البياض الوسطي في البيت العمودي صمت مؤقت، في حين يمثل في الأماكن الأخرى موزع ومنظم، وعندما يدرج الشاعر البيت العمودي بهذه الهندسة النصية فلم يعد بيتاً عمودياً بمفهومه القديم، وإلا لما أدخله داخل هندسة مغايرة تماماً لهندسة القصيدة القديمة التي اعتمدت المنوال نفسه في توزيع البياض والسواد، ففي هذا الجمع دلالة أخرى.

1 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 239.

كما تتنوع هندسة القصيدة عند أدونيس لتشكّل بنية مغايرة لما سبق، كأن ترد الأسطر الشعرية دون انتظام، لا في عدد كلماتها، ولا في كيفية توزيع البياض، فتتشكّل بنية هندسية غير ثابتة من نص لآخر. وهنا تبتعد أكثر عن النص التقليدي.

ويمكننا متابعة الشكل الهندسي لقصيصة الضياع<sup>(1)</sup> كما يأتي:



فنلاحظ أن توزيع البياض بين الأسطر الشعرية لم يكن بالتساوي، حيث إنّ البياض بين السطر الشعري الرابع والخامس، وبين السطر الشعري السابع والثامن كان أكثر، مقارنة بما بين الأسطر الشعرية

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 364.

الأخرى. ويمكن أن يتدخل هنا في الدلالة، بحيث يساهم البياض في توجيه المقاطع، إلى جانب علامات الترقيم التي بإمكاننا إدراجها ضمن هندسة القصيدة، لأنها بصرية أكثر، ففي الإلقاء لا ترد. فقد عرف أدونيس بترقيم مقاطعه، ويمكننا استغلال البعد البصري لها في فهم بعض الدلالات، كالانتقال من موضوع لآخر، فقصيدته "أوراق في الريح"<sup>(1)</sup> مرقمة المقاطع وبين رقم وآخر انتقال من مجال لآخر، أو من دلالات موضوع لدلالات أخرى.

و يستغل أدونيس إضافة إلى الترقيم مساحة البياض بنسبة أكبر بين قرينة وأخرى، وكان الشاعر يوظف في القارئ كلّ الحواس ليتابع نصه فيعطي له حالات للقراءة، ويتمثل ذلك في العلامات المكتوبة (اللغة) التي تتطلب معرفة أدبية لدى القارئ، وقدرات مختلفة، ومهارات قراءات متعددة؛ كما يعطي له حالات موجهة للقراءة كهندسة القصائد ومختلف قدرات القارئ تتوجه نحو النص، وفي تنوع هندسة القصائد توجد قرينة، إنها ترتبط أيضاً بالجانب الدلالي، فمثلاً الشكل الهندسي السابق لقصيدة الضياع لا يمكننا أن نعثر عليه في القصائد الأخرى، يمكن أن يكون رمزياً، وليس في شكله بل في هندسته. وستتابع دلالة هندسة القصائد فيما بعد، لأن أدونيس نوع أكثر في هندسة القصيدة لدرجة أنه قربها من هندسة النصوص الشعرية، خاصة في توسيع الأسطر الشعرية واختزال البياض، ففي المجموعة الثالثة "أغاني مهيّار الدمشقي"

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 198.

نحول الشاعر إلى هـنا النوع من القصائد وكأنه يتحول من القصيدة إلى الكتابة الشعرية الجديدة، التي نظر لها في المرحلة الثانية. ويتمثل ذلك في كتابة "المزمور" الذي يفتح به القصائد المطولة وقصيدته "مرثية الأيام الحاضرة" التي فيها:

تلك هي دروبنا - تتزوج الصاعقة، تغسل عفونة الأرض  
ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة. تلك هي تخومنا - نحن  
أكثر اخضراراً من البحر، نحن أكثر فتوة من النهار، والشمس  
بين أصابعنا نرد<sup>(1)</sup>

نلاحظ هنا أنّ مساحة البياض تتقلص ويقترب الشاعر من هندسة النثر، لأن الأسطر الشعرية مطولة فيحاول أدونيس أن يلغي الحدود بين الأجناس الأدبية حتى في هندسة الكتابة، فتأتي بعض الصفحات<sup>(\*)</sup> وكأننا أمام صفحات قصص أو روايات، بغض النظر عن بعض الخصائص التي ترد خاصة في الشعر دون غيره من الأجناس. و تطرح هندسة القصيدة الحديثة تغييراً في طريقة ملء الصفحة، ومع شعر التفعيلة نجد الصفحة المتعددة، لأن البناء مغاير لكل من البيت والقصيدة، فتحول البيت إلى سطر شعري والقصيدة تغيرت فيها كيفية

---

1 - أدونيس: الآثار الكاملة، م 1، ص 517.

\* يراجع أدونيس: الآثار الكاملة، م 1. مثلاً: ص 357، 406، 407، 437، 512، 514؛ 525.

توزيع البياض والسواد وتباين الانتقال من الصفحة الواحدة إلى الصفحات الكثيرة، حيث أنّ كل قصيدة لها هندستها.

فمن خلال الآثار الكاملة يمكننا العثور على قصائد غلب فيها البياض، لاعتماد السطر الشعري على كلمات معزولة، كما نعرث على قصائد امتلأ فيها السطر الشعري وكأننا أمام جنس أدبي آخر، وهذه أوليات الدخول في دلالة هندسة القصيدة إلى جانب أن القارئ في القصيدة القديمة اعتاد الابتداء من نقطة لينتهي إلى نقطة أخرى محددة، وله سابق معرفة لنماذج متشابهة، بخلاف القارئ للقصيدة الحديثة، الذي يبدأ من نقطة معلومة لينتهي إلى نقط مجهولة، إذ إنّ السطر الشعري يطول ويقصر حسب كل شاعر، بل حسب كل نص، وهندسة القصيدة الحديثة هدمت نموذج القراءة البصرية القديمة. فقد نعرث على أشكال بسيطة والأسطر الشعرية تتوزع بغير نظام، ووفق مقاطع تفصلها مساحات بياض، كما نعرث على أشكال معقدة، لأنها تولف لوحات عديدة، وكل لوحة بعنوان فرعي، وتعتمد تقنيات في توزيع البياض والسواد، حتى أنها تعمل على قطع السطر الشعري في مكان بواسطة فراغ، لتكملة فيما بعد، وهذه طريقة "الحلثة" التي تلغي "النموذج"، وتعمل على التجديد في تجريبية مغايرة، لا تعمل بالنسج على المنوال، بل بالابتكار والتفرد.

و تشتغل هندسة القصيدة بالخط وتتحرك وفق الأسطر الشعرية، إلى جانب كيفية توزيع البياض والسواد مع علامات الترقيم. فلقد تنوعت



القصيدة الحديثة في هذه العناصر كثيراً، و أدونيس من الذين انطلقوا من التراث، أي من القصيدة العمودية، ثم عمل على تجاوزها.

أما بالنسبة للخط فقد قدم الآثار الكاملة في مجلد و بخط نسخي، و لا نستطيع أن نستقري فيه شيئاً، لأنها الطريقة المنتهجة في المجلدات من ذلك النوع، وليس هو بخط الشاعر. إلا أننا نجد فيه البعد الجمالي، لأن رسم الحروف يعتمد على المقروئية، خاصة عندما يستثمر الخط المصغر خارج النص كالتقديم والإهداءات، أو في القصائد التي تقترب من المسرح الشعري، بالأخص في تقديم الأماكن والشخصيات، ولم يسقط أدونيس من قصائده العناوين، بل كثف منها بالأخص الجزئية منها، ليوّجه القارئ إلى محتوى القصائد، كما يحيل على نصوص أخرى. أما عن حركة الأسطر الشعرية فهي من اليمين ونقطة انطلاقها دائماً تعتمد الانتظام. أما نهاية الأسطر الشعرية فلا تحتكم لنظام معين، فقد يطول السطر الشعري كما قد يقصر، فعين القارئ عندما تبدأ بقراءة الأسطر الشعرية تسترسل في انتظام، لكن سرعان ما تشوش، لأن النهايات غير متوقعة، مرة تطول، ومرة تقصر، ومرة تتساوى، إلى جانب علامات الترقيم التي نلجج ضمنها علامات الوقف من فاصلة ونقطة ... فهي تتوزع بشكل غير منتظم، فقد تغيب حيث يجب أن تكون، وتتوجه بذلك القراءة دون توقف، لأن النص يرد بكامله أشبه بالجملة الواحدة، و تتكرر هذه الظاهرة عند أدونيس، كما تتكرر النقط المتتابعة التي تمثل دلاليّاً "المسكوت عنه" وإشراك القارئ في ملته.

كما توزّع البياض والسواد وخضع للتجريبية مثلما رأينا سابقاً،  
ويحاول أدونيس أن يبدع هندسة مغايرة لقصيدته وفق آليات يبتكرها هو،  
وتتوسع أكثر مع الآثار الكاملة المجموعة الثانية، لأنها تعتبر امتداداً  
لابتكاراته، و انطلق من الموجود "القصيدة القديمة" إلى اللاموجود الذي  
يمثل ما وصل إليه من إبداع.



## خاتمة

إنّ قراءة شعر أدونيس تحتاج إلى زاد معرفي وفكري، لأنّه ينقل إلينا رؤية شعرية مغايرة للرؤية السابقة في الموروث الشعري القديم، وهي رؤية تبنت التجريبية، وفق حلّة الخلق والإبداع.

و يعدّ البحث في بنية أشعاره إثارة لأسئلة متشعبة، بدءاً ببنية اللغة إلى بنية الإيقاع وهندسة القصيدة، وقد حاولنا الإجابة عن بعضها. ومن جملة النتائج التي خرجنا بها، والتي بدورها تطرح أسئلة لدى المتتبّع لدراستنا المتواضعة ما يأتي:

- فلقد عمل الشاعر على إبداعية بنية اللغة الشعرية، وضمّنها عدّة وظائف تتعايش مجتمعة داخل نشاط الوظيفة الجمالية، وجعل اللغة تتجاوز لغة "التعبير" لتكون لغة "الخلق"، وتعيد بناء الأشياء وفق رؤيته.

- كما تشغل اللغة الشعرية في شعره بأخذ دلالتها من البنية الداخلية للنص، وتقنيم نظام العلاقات على تقابل الأضداد في أغلب الأحيان فتتشكّل الثنائيات الضدية.

- ويوظف اللغة الشعرية وفق إبداعية المغايرة، حيث يفرّغ كلماتها من دلالاتها المألوفة، ويشحنها بدلالات جديدة، وفق السياق الكلي.

- ثمّ إنّ السمة الغالبة على لغة شعر أدونيس هي الافتتاح الدلالي، أو تعدّد الدلالات، لأنّه يعتمد "لغة الغياب" التي هي أبعد من "الانزياح".

- كما أنّ معجمه الشعري خاصّ جدّاً، و ورد وفق ظواهر تركيبية جديدة، وروابط مغايرة، لأنّه اهتمّ كثيراً بطريقة القول أكثر من القول في حدّ ذاته.

- و لقد تشبعت الصورة الشعرية في شعر أدونيس من روافد كثيرة، حتّى شكّلت "القصيدّة المعرفة" التي استفادت من الأجناس الأدبية الأخرى.

- كما عمل أدونيس على إلغاء الحلود بين الأجناس الأدبية، وأدخل عناصر القصّة والرواية والمسرحية على شعره.

- و لقد تبنّى الغموض كخاصية لشعره، ليحقّق الانفتاح الدلالي وتعدّد القراءات لنصوصه.

- فلم يعد الشعر عنده يعتمد الصور البلاغية القديمة، بل تبنّى عدّة طرق في أسلوبه.

- كما استفاد أدونيس من المرجعية الدينية في تشكيل صورته، إلا أنّه حوّلها وفق رؤاه، لدرجة اعتقادنا أنّه ضدّ المقدّس.

- و لقد ظهرت قدرة الشاعر الإبداعية في تفاعل نصوصه مع النصوص المرجعية الممتصّة.

- واجتهد أدونيس في إبداع الرموز اللاتية أكثر، لأنّها تبين قدرة الشاعر، أمّا الرموز المستوحاة من المرجعيات التاريخية والدينية، فقد امتصّتها نصوصه، وظهر صوت الشاعر أكثر منها.

- و استغلّ الشاعر الرموز والأساطير، ليحقّق بها الانفتاح الدلالي لشعره، إذ يشوّش القارئ بضرورة قراءة النصّ المرجعي، ثمّ النصّ المولّد.

- و يمكننا أن نميّز في توظيفه الأساطير، بين التوظيف الاجتراري الذي لا إبداعية فيه ويطفو صوت الأسطورة على صوت الشاعر. والتوظيف الإبداعي الجامع بين الجمالية والدلالية، إذ تندمج الأسطورة في بنية اللغة الشعرية.

- و لقد حاول الشاعر الخروج عن القصيدة العمودية، إلا أنه لم يتخلص من كافة عناصرها، بدليل أنه لم يكتب قصيدة نثرية في الآثار الكاملة، مج 1.

- و لم يتخلص من الأوزان كلية، في حين استطاع أن يتخلص من القافية في "أغاني مهيار الدمشقي".

- فلقد وسّع الإيقاع الشعري بعناصر كثيرة، كالإيقاع الداخلي والتكرار والتلويز.

- و يملك أدونيس طريقته الخاصة في توزيع البياض والسواد في ثنايا الصفحات، وهذه الطريقة تختلف من قصيدة إلى أخرى.

- فيعتمد الشاعر إلى التجديد مع كل قصيدة، فلا نستطيع أن نبني أسلوب أدونيس وفق عناصر ثابتة، تتبني رؤيته الفنية التغيير والإبدال الدائمين.

- و تفتح بنية القصيدة عنده إمكانات شعرية مفتوحة، أساسها الإبداع.

- ثم إن مرجعيات الشاعر كثيرة: الصوفية، السريالية، الدينية، الرمز، الأسطورة، التاريخ، الغرب... الخ. فلا بد من قارئ عارف بهذه المرجعيات ليقرأ شعره.

- كما فتحت الحداثة الشعرية في شعر أدونيس آفاقاً جديدة في الرؤية الفنية، ووسعت عناصر بنية القصيدة وفق إمكانات تجريبية، لكنّها وضعت الشعر في متاهة التجديد اللائم الذي لا بدّ له من بحث يبيّن تأصيل شعرية عربية في الجمال، وإلا تبقى محاولات تجريبية لا عناصر لها لتقوم وتبني للمستقبل.

- و تظهر الخطورة على مفهوم الشعر، لأنّ "الغموض" تحوّل إلى غاية، لذا لا بدّ من فهم الرؤية الفنية للشعر الحديث عامّة، وشعر أدونيس خاصّة، اعتماداً على فهم كلّ أسسه الفلسفية والجمالية والمعرفية، وفهم الواقع التاريخي الشامل.

- و إنّنا نخشى في شعر أدونيس تكريس "نظرية النخبة" بتوسيع الهوة بينه وبين الواقع، وبينه وبين القارئ، والذي يشفع له هو أنّ بنية شعره تركيب بين الشكل والمضمون، وتلاحم عناصر الشعرية فيه من الدلالية والتركيبية والإيقاعية.

و في الأخير تبقى قراءتنا محاولة. في فهم بنية القصيدة في شعر أدونيس هدماً وبناءً. وستتوسّع - إن شاء الله - مع جهود الباحثين الذين نرجو أن نكون قد فتحنا لهم باب البحث في شعر أدونيس، الذي يحقّق الإمتاع والامتاع الدلالي.



## المصادر والمراجع

### 1 - الكتب:

- 1 - القرآن الكريم.
- 2 - إبراهيم رمّاني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- 3 - أبو الوفاء الغنيمي التفتزاني: مدخل إلى التصوّف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3، القاهرة، 1991.
- 4 - إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 1992.
- 5 - أحمد يوسف حاوذا: لغة الشعر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980.
- 6 - أدونيس: الآثار الكاملة، المجلّد الأوّل، دار العودة، ط 1، بيروت، 1971.

- 7 - — - زمن الشعر، دار العودة، ط 1، بيروت، 1972.
- 8 - — - مقامة للشعر العربي الحديث، دار العودة، ط 5، بيروت، 1979.
- 9 - — - فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط 1، بيروت، 1980.
- 10 - — - الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ط 4، بيروت، 1983.
- 11 - — - سياسة الشعر، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1985.
- 12 - — - كلام البليات، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1989.
- 13 - — - الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1989.
- 14 - — - الصوفية والسريالية، دار الساقى، ط 1، لبنان، 1992.
- 15 - أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجبوسي، دار البقعة العربية، بيروت، 1963.
- 16 - أزواج عمر: حضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- 17 - اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة، ط 1، بيروت، 1988.
- 18 - آمنة بلعلا: أبجدية القراءة النقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- 19 - أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا للشرق، المغرب، 1997.



- 20 - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، لبنان، بلون تاريخ.
- 21 - بشرى موسى الصالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1994.
- 22 - تزفيتان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار طوقال للنشر، ط 1، المغرب، 1987.
- 23 - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، 1979.
- 24 - جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1991.
- 25 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1986.
- 26 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط 2، بيروت، 1982.
- 27 - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، بلون تاريخ.
- 28 - رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مطبعة الأطلس، 1945.
- 29 - سامي سويلان: في النصّ الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1989.

- 30 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط 2، القاهرة، 1983.
- 31 - رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار طويق للنشر، ط 1، المغرب، 1986.
- 32 - رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار طويق للنشر، ط 1، المغرب، 1988.
- 33 - سعيد يقطين: انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1989.
- 34 - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1992.
- 35 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، دار طويق للنشر، ط 1، المغرب، 1988.
- 36 - ش. موريه: الشعر العربي الحديث، ترجمة شفيح السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991.
- 37 - صابر عبد الناييم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، 1993.
- 38 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1995.
- 39 - - - بلاغة الخطاب وعلم النصّ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1992.

- 40 - صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط 1، الجزائر، 96-97.
- 41 - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، 1978.
- 42 - عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسسة نوفل، ط 1، بيروت، 1980.
- 43 - عبد السلام المستني: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، 1982.
- 44 - عبد السلام المستني: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، ديسمبر 1983.
- 45 - عبد العزيز حمودة: المرايا المحلّة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، أبريل، 1998.
- 46 - عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1985.
- 47 - عبد القادر فيدوح: دلالات النصّ الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، وهران، 1993.
- 48 - عيد المنعم تليمة: مناهل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1987.
- 49 - عبد الله محمد الغلامي: تشريح النصّ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، 1987.

- 50 - عبد الله محمد الغنّامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، المملكة العربية السعودية، 1985.
- 51 - عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، تحليل الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط 1، لبنان، 1986.
- 52 - عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، 1989.
- 53 - عدنان بن فزّيل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، سوريا، 1989.
- 54 - عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط 3، بيروت، 1981.
- 55 - عمر أوغان: لذة النصّ أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا للشرق، المغرب، 1991.
- 56 - كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بلون تاريخ.
- 57 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، أكتوبر 1981.
- 58 - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، ط 2، بيروت، 1978.
- 59 - مجموعة من الأساتذة: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.

- 60 - مجموعة من الباحثين: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، العراق، 1989.
- 61 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1990.
- 62 - محمد بنيس: كتابة المحو، دار طوبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1994.
- 63 - محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1993.
- 64 - محمد علي الصّابوني: صفوة التفاسير، الجزء الثاني، شركة الشهاب، ط 5، الجزائر، 1990.
- 65 - محمد كنوني: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1997.
- 66 - محمد لطفى اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فراس للنشر، تونس، 1985.
- 67 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط 1، بدون تاريخ.
- 68 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 1986.
- 69 - محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1987.

- 70 - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث منشأة المعارف الإسكندرية، 1987.
- 71 - مصطفى خضر: الحداثة كسؤال هوية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق، 1996.
- 72 - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 1983.
- 73 - نور الدين السلة: الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، بدون تاريخ.
- 74 - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز العربي الثقافي، ط 2، بيروت، أيلول 1992.
- 75 - وفيق خنسة: جلد الحداثة في الشعر، دار الحقائق، ط 1، بيروت، 1985.
- 76 - وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث» ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، الجزائر، 1982.
- 77 - ياكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1988.
- 78 - يعنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت، 1983.
- 79 - Gerard GENETTE: Palimpsestes - La littérature au second degré, éd. du Seuil, Paris, 19821.

## 2 - الرسائل الجامعية:

- 1 - بشير تاويرت: مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، مخطوط  
مذكّرة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1998 - 1999.
- 2 - بوعلام العوفي: الصورة الشعرية عند سميح القاسم، مخطوط رسالة  
ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي  
وزو، 1997 - 1998.
- 3 - تابتي فريد: شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980، مخطوط  
مذكّرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 1996 -  
1997.

## 3 - المجلات:

- 1 - مجلّة الآداب (مجلة شهرية تُعنى بشؤون الفكر - بيروت)، العدد  
7، 8، تموز، آب 1996، بيروت.
- 2 - مجلّة الأفلام، العدد 1، 1996.
- 3 - مجلّة تجلّيات الحداثة، العدد 1، السنة الأولى، 1992.
- 4 - مجلة السيميائية والنصّ الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية  
وآدابها، جامعة عنابة، 1995.
- 5 - مجلّة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة)، العدد  
الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984.

- 6 - مجلّة فصول، العددان الأوّل والثاني، ماي، 1989.
- 7 - مجلّة الفكر الديمقراطي، العدد 3، صيف 1988.
- 8 - مجلّة الفكر العربي المعاصر (مركز الإنماء القومي-بيروت)، العددان 48، 49، عام 1988.
- 9 - مجلّة الكرمل، العدد 3، صيف 1981.
- 10 - مجلّة الكرمل، العدد 5، شتاء 1982.
- 11 - مجلّة المجاهد الأسبوعية (الجزائر)، العدد 1440، مارس 1988.





## معجم المصطلحات (\*)

### أ

Création	إبداع
Obscurité	إبهام
Référence	إحالة
Litterarité	أدبية
Metaphore	استعارة
Style	أسلوب
Stylistique	أسلوية
Signe	إشارة
Aliénation	اغتراب

L'attente	أفق الانتظار
Production du texte	إنتاج النصّ
Ecart	انزياح
Humanisé	أنسنة
Ouverture du texte	افتتاح نصّي
Absorption	امتصاص
Initial	أولي (بدئي)
Allusion - connotation	إيحاء
Rythme	إيقاع

## ب

Alternative	بديل
Structure	بنية
Structuration	بنينة
Blanc sémantique	مياض دلالي

## ت

Interprétation	تأويل
L'abus	تجاوز
Abstraction	تجريد
Analyse	تحليل
Syntaxe	تركيب
Codéfié	تشفير
Chosification	التشييء
Transtextualit és	تعاليات نصية
Expressivité	تعبيرية
Polysémie	تعددية المعنى
Hypertéxtualit é	تعلق نصي .
Décodage	تفكيك
l'opposition	تقابل
L'intensificati on	تكثيف
Intertextualité	تناص
Symétrié	تناظر
Alternance	تناوب

## ث

Dilemme      ثنائي تقابلي

## ج

Genre  
(littéraire)      جنس (أدبي)

## ح

Modernité      حداثة

Champ  
sémantique      حقل دلالي

Dialogue      حوار

Monologue      حوار داخلي

## خ

Violation des  
normes      خرق السّنن

Imagination      خيال

## د

Signifiant      دال

Signification      دلالة

Sémiotique      دلالية

## ر

Symbole	رمز
Vision	رؤية
Vision du monde	رؤية العالم

## س

Surréalisme	سريالية
Traits Inhérents	سمات ملازمة
Contexte	سياق
Normes	سنن

## ش

Poétique	شعرية
Code	شفرة
Personnages	شخصيات

## ظ

Phénoménologie	ظواهرية
----------------	---------

## ع

Rapports paradigmatique	علاقات استبدالية
Signe	علامة
Esthétique	علم الجمال
Sémontique	علم الدلالة

## غ

Ambiguïté	غموض
-----------	------

## ق

Lecteur	قارئ
Ryme	قافية
Médéation	قرائن
Indice	قرينة

## ك

Métonyme	كناية
----------	-------

## ن

Plaisir du texte	لذة النص
Scène de réception	لوحة التلقي

## م

Récepteur	مُتلَق
Synecdoque	مجاز
Imitation - Mimesie	محاكاة
Axe sémantique	محور دلالي
L'ingraction	مخالفة
Carré Sémiotique	مربع سيميائي
Référentialité	مرجعية
Signifié	مدلول
Non - dit	مسكوت عنه
Scène	مشهد
Parodie	معارضة
Archétéxualité	معمارية النص

Séquence	مقطوعة
Para textualité	مناصة
Méta textualité	ميتانصية

## ن

Texture	النسيج النصي
Texte	نص
Texte pluriel	نص الجمع
Hépatéxte	نص سابق
Texte narratif	نص سردي
Texte absent	النص الغائب
Négation	نفي
Hepertexte	نص لاحق

## هـ

Note	هامش
De - construction	هدم وبناء



و

métrique	وزن
description	وصف
Fonction de Glose	وظيفة معجمية
Pause	وقفة





# فهرس الموضوعات

ص

إمداء.....	5
في البدء.....	8

## الفصل الأول: بنية اللغة الشعرية

1 - لغة الغياب.....	17
2 - الثنائيات الضدية.....	44
3 - المعجم الشعري.....	72

## الفصل الثاني: بنية الصورة الشعرية

1 - التكثيف.....	114
2 - التفاعل النصي.....	178
3 - الرمز والأسطورة.....	211

## الفصل الثالث: بنية الإيقاع الشعري وهندسة القصيدة

1 - الإيقاع.....	264
أ - الوزن.....	269
ب - القافية.....	287
ج - التكرار والتدوير.....	297
2 - هندسة القصيدة.....	316
خاتمة.....	329
المصادر والمراجع.....	333
معجم المصطلحات.....	343



شعر ادونيس : البنية والدلالة : دراسة / رواية يحيى  
دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٨ - ٢٥٢ ص ؛ ٢٥ سم .

١ - ٨١١,٩٥٦١٠٠٩ ي ح ي ش ٢ - العنوان

٢. يحيى

ع - ٢٠٠٨/٢/٤٠

مكتبة الأسد







يستند الخيار النقدي الفاعل إلى خبرات معرفية، وآليات إجرائية تحاول الكشف عن الاستراتيجيات الخطابية، التي يتبنّاها المبدع في بنائه للنص. فهذه الدراسة هي هدم وبناء للنص الشعري الأدونيسي، وتبحث في كيفية القول وفي دلالة المقول، من خلال الآثار الكاملة، المجلد الأول. وهي مسألة لنموذج شعر الحداثة، إذا ما استطاع أن يؤسّس لشعريّة المختلف.



ثمن النسخة 250 ل.س في القطر  
400 ل.س في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب  
دمشق